

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ОРИГИНАЛ И ПОВТОРЕНИЕ

Подлинник, реплика,
имитация в искусстве
Востока

Москва 2014

УДК 7.65
ББК 85.(55+6)
О65

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Редакторы-составители:

П.А. КУЦЕНКОВ, М.А. ЧЕГОДАЕВ

Рецензенты:

М.В. НИКОЛАЕВА, кандидат филологических наук

И.И. ШЕПТУНОВА, кандидат искусствоведения

Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока. Сборник статей / Ред.-сост П.А. Куценков, М.А. Чегодаев – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 230 с.

ISBN 978-5-98287-075-9

Подделки произведений искусства существовали всегда. В XX веке их производство превратилось в хорошо развитую индустрию. Но наряду с откровенными фальшивками существуют вполне добросовестные имитации и копии, созданные без всякого преступного умысла. В культурах народов Азии и Африки отношение к таким копиям сильно отличается от европейского – часто к ним относятся так же, как к подлинникам. Авторы предлагаемого вниманию читателя сборника научных трудов пытаются разобраться с проблемой подлинности в искусстве Востока и понять, какими критериями следует руководствоваться при оценке произведений традиционного искусства Востока и Африки.

Издание представляет интерес для специалистов-востоковедов, музейных работников, студентов и аспирантов гуманитарных вузов и для всех, кто интересуется восточным искусством.

Forgery of works of art have always existed. In the XX century, their production has become a well-developed industry. However, along with the fakes, there are frank imitation of good faith and copies created without any criminal intent. In the cultures of the peoples of Asia and Africa attitude to such copies is very different from European, often refer to them as well as to the originals. Authors of this compilation offer the reader a collection of scientific papers are trying to deal with the problem of authenticity in the art of the East and understand what criteria should guide the evaluation of works of art of the traditional East and Africa.

Publication of interest to specialists in Oriental, museum workers, students and graduate liberal arts colleges and for all who are interested in oriental art.

ISBN 978-5-98287-075-9

© Государственный институт
искусствознания, 2014

© Коллектив авторов, 2014

© И.Б. Трофимов, оформление, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

- 4 П. Куценков. Предисловие. Подлинник, реплика, имитация
- 16 Н.Е. Григорович. «Аэропортное» искусство. Подделки или копии?
- 36 Н.В. Лаврентьева. «Лунный» мир египетских слепков.
Собрание слепков Древнего Востока ГМИИ имени А.С. Пушкина:
специфика коллекции
- 48 М.А.Чегодаев. «Время прекрасное отцов ваших...»
Феномен архаизации в искусстве Древнего Египта
- 71 Е.И. Кононенко. Подлинники, имитации, подделки
на ближневосточном антикварном рынке
- 94 Е.Ю. Гончаров. Античные и византийские заимствования
на монетах Анатолии и Северной Месопотамии XI–XIII веков
- 116 Т.К. Мкртычев. Терракота древней Бактрии: прототип и повторение
- 126 Д.М. Воробьева. Кайласанатха и Чхота Кайласа в Эллоре:
проблема реплики в индийской архитектуре
- 140 Ц.-Б. Бадмажапов. Воспроизведение образа по памяти
в тантрийской живописи «Тханка»
- 161 С.Н.Соколов-Ремизов. Феномен имитации в китайской
традиционной живописи и каллиграфии: ориентиры экспертной
оценки
- 177 М.В. Есипова. Особенности трансляции традиции
в японской музыке и феномен хикёку
- 193 Н.В. Кияченко. Ритуальная чистота и перенос святилища
в синтоизме
- 207 Е.А. Сердюк. Феномен повтора в японском искусстве эпохи
распространения буддизма
- 217 А.С. Ризаева. Арабский кинематограф в эмиграции: культурная
принадлежность

П. Куценков
ПРЕДИСЛОВИЕ.
Подлинник, реплика, имитация

Art: Manière de faire quelque chose selon les règles.
Larousse de poche

Искусство: Способ делать что-либо по правилам
Карманный «Ларусс»

Предлагаемый вниманию читателя сборник представляет собой попытку разобраться с проблемой подлинности в искусства Востока. Эта задача сложна по многим причинам. Дело в том, что нет никакого «Востока вообще»: то, что не-Европа, отличается большим разнообразием. Во-первых, это разнообразие историческое, поскольку на Востоке кроме исчезнувших Ранних цивилизаций до сих пор живут и бурно развиваются две, которые были их современниками и сохранили прямую преемственность с древностью: Китай и Индия. Восток – это и относительно молодая цивилизация Ислама. В свою очередь, она очень неоднородна – это и Турция, стоящая на прочной основе христианской Византии, и Иран, прекрасно помнящий о своем великом античном прошлом, и берберская Северная Африка. Во-вторых, это этнографическое разнообразие – самоочевидно, что китайцы мало похожи на индийцев, а японцы не имеют практически ничего общего с турками. Нередко к «Востоку» присоединяют и Тропическую Африку, чьи культуры, строго говоря, очень далеки и от европейских, и от азиатских. Наконец, это географическое разнообразие, поскольку народы Востока населяют самые разные природно-климатические зоны (соответственно, и культуры их формировались в разных условиях).

Один перечень культур, описываемых понятием «Восток», красноречиво говорит о том, что имеется в виду просто все, что не Европа, поскольку

крайне затруднительно обнаружить большое количество параллелей между Японией и Ираном, Северной Африкой и Китаем. Вместе с тем есть и нечто общее: все эти культуры в той или иной степени традиционны, то есть основаны на традиции.

С этим и связана следующая сложность в изучении проблемы подлинности в искусстве Востока. Она состоит в существующей до сих пор нечеткости определения понятия «традиционное искусство». Есть два значения этого термина. Первое чаще всего встречается в словосочетании «первобытное и традиционное искусство». Его типологии и эволюции посвящен ряд работ В.Б. Мириманова, изданных в 1970–1990 годах. Согласно В.Б. Мириманову, первобытное и традиционное искусство при том, что между ними имеются весьма существенные различия, развиваются по единой модели: от натурализма к условности. Наиболее условные образы возникают в позднем родовом обществе, находящемся на грани государствообразования – это и есть традиционное искусство в узком значении термина. Эволюция традиционного искусства отнюдь не всегда прямолинейна: так, натуралистическое и технологически чрезвычайно сложное искусство древнего Ифе сменяется условной и технологически простой пластикой современных йоруба. Но именно в ней обнаруживаются стилистические аналогии скульптуре культуры Нок (V век до н.э. – II век н.э.), отсутствующие в бронзах и терракотах Ифе. Эти последние и в стилистическом, и в технологическом отношении вообще не имеют аналогий в Африке и больше всего напоминают римский скульптурный портрет II–I веков до н.э.

Возможно, главное открытие В.Б. Мириманова состоит в том, что он ввел понятия «количества» и «качества деформации»: «эволюция традиционной скульптуры разворачивается в двух планах, временном и пространственном, и имеет соответственно два аспекта – диахронный и синхронный. С первым мы связываем понятие количественной, со вторым – качественной деформации... Протекающая во времени диахронная эволюция характеризуется весьма определенными количественными изменениями (сворачиванием формы, своеобразной эрозией, обнажением морфологической структуры, нарастанием условности). Закономерности диахронной эволюции имеют универсальный характер и соотносятся с *общими субстратными элементами* каждой отдельной художественной традиции. В противоположность этому синхронная эволюция касается *локальной художественной специфики*, она разворачивается в пространстве (единовременно) и выражается в частных качественных изменениях, которые проявляются при переходе от одной художественной школы к другой, от одного ансамбля к другому».

Таким образом, в первом значении «традиционное искусство» – это искусство потестарных и/или раннеполитических обществ. Строго говоря, оно имеет с первобытным искусством общего не больше, чем античное или средневековое. Оно очень широко представлено в Тропической Африке, причем можно обнаружить если и не все, то, несомненно, большинство фаз перехода искусства общества еще догосударственного к искусству ранних государств.

Второе значение термина «традиционное искусство» – любое искусство, основанное на традиции, то есть, в узком смысле, на воспроизведении предшествующего образца. Таким образом, второе значение термина шире, чем первое. Нетрудно также заметить, что для всякого искусства, основанного на воспроизведении древних прототипов, проблема копии, имитации и подделки будет стоять несколько иначе, чем для искусства, основанного на стремлении создать нечто оригинальное. Именно в этом смысле традиционно искусство всех (кроме Тропической Африки) описываемых в этом сборнике культур.

Для полноты картины следует отметить и третье значение, появившееся относительно недавно: традиционное искусство – это то, что «делается по правилам» и противостоит «актуальному искусству».

Еще одна проблема, с которой сталкивается носитель европейской культурной традиции при изучении искусства Востока – удаленность от изучаемой традиции. Эту проблему затронул С.Н. Соколов-Ремизов в «Феномене имитации в китайской традиционной живописи и каллиграфии»: «...искусствовед-синолог, находясь за пределами Китая, вне возможности многолетней работы в хранилищах китайских музеев и, к тому же, принадлежащий к иной искусствоведческой традиции, оказывается в ситуации, которая диктует ограниченность смещения акцента со скрупулезной (включая филологическую) синологической экспертизы, свойственной китайской школе, на непосредственный визуальный художественный анализ, естественно базирующийся на определенных знаниях и опыте».

Единые критерии подлинности мешает выработать и то, что речь идет о разных видах искусства: совершенно очевидно, что подлинность музыкального произведения или кинофильма совсем не такая, как подлинность картины или скульптуры.

Как показано в представленных в сборнике статьях, в целом представление о подлинности на Востоке сильно отличается от европейского. При том, что понятие о злонамеренной подделке одинаково и в Европе, и на Востоке, заметно разнятся представления об имитации и копии.

Особый случай узаконенных и вполне уважаемых «подделок» рассматривается в статье Н.В. Лаврентьевой «“Лунный” мир египетских

слепков. Собрание слепков Древнего Востока ГМИИ имени А.С. Пушкина: специфика коллекции». Она посвящена истории создания коллекции египетских слепков ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Собственно подделкам посвящена статья Е.И. Кононенко «Подлинники, имитации, подделки на ближневосточном антикварном рынке». Она представляет не только теоретический, но и большой практический интерес, поскольку после ее прочтения даже у самого наивного туриста отпадет охота покупать в странах Ближнего и Среднего Востока «подлинные» древние печати. Ценность статьи Е.И. Кононенко состоит в том, что он дает рекомендации, как вести себя в восточной антикварной лавке, развенчивая при этом многие сложившиеся стереотипы: «торговец – во-первых, не такой уж дикий, во-вторых, как правило, имеющий опыт общения со многими сотнями покупателей, и, в-третьих, вряд ли способный пренебречь своей выгодой»; «шанс случайно наткнуться на задворках базаров Анталии, Хургады или Хаммамета на дешевую распродажу до того дня бережно хранившихся в сундуках семейных реликвий вряд ли выше, чем в любом европейском городе»; «подлинные шедевры окажутся именно на “цивилизованном рынке”, и скорее всего – опять-таки европейском, минуя восточный базар». Описывает он и те признаки, по которым можно распознать подделку: «подавляющее большинство предлагаемых памятников глиптики, претендующих на то, чтобы, вопреки ожиданиям, быть действительно древними, оказываются очень плохой сохранности – вырезанное на печати изображение в таких случаях сильно стерто, чаще же практически не читаемо»; «берясь за воспроизведение одной из наиболее распространенных сюжетно-композиционных схем древневосточного искусства – предстояния младших божеств перед сидящим старшим или слуг перед правителем, – современные художники чаще всего изображают сидящую на троне фигуру царя как европейского монарха, наделяя его стереотипными “опереточными” атрибутами, характерными для книжной иллюстрации».

Тут все ясно – подделка есть подделка, и остается только радоваться тому, что фальсификаторы ошибаются в простейших вещах. Гораздо интереснее другой вопрос: способен ли рынок произведений искусства деформировать традиционные художественные ценности, и, если способен, то в какой степени?

Об этом идет речь в открывающей этот сборник статье Н.Е. Григоровича «“Аэропортное” искусство. Подделки или копии?», перепечатанной с издания 1986 года, но до сих пор не утратившей своей актуальности. На этот вопрос автор ответил утвердительно, причем ответственность за деградацию африканской художественной культуры он недвусмысленно

возлагает именно на европейский рынок произведений традиционного искусства.

Если выйти за пределы проблем, очерченных в статье Н.Е. Григоровича, то придется признать, что благодаря этой самой «рыночной стихии» ущерб был нанесен не только традиционной художественной культуре, но и европейским же этнологии и искусствознанию. Так, произведения традиционного искусства большей части XX века автоматически объявляются поддельными. Так отсекаются не только произведения искусства, но и материал для этнологических и культурологических исследований за целое столетие. Это, на наш взгляд, объясняется не столько рациональными причинами, сколько мифологией, наросшей вокруг традиционного искусства. Частью этой мифологии был «африканский бум» в 1920–1930-х годах прошлого века, с одной стороны, приведший к росту числа подделок и имитаций, с другой – к полному исчезновению художественных традиций у некоторых африканских народов. Дело в том, что в колониальные времена скульптуру и маски вывозили из Африки в таких количествах, что исчезли старые образцы, без которых существование традиционного искусства невозможно. Эта печальная участь постигла, например, скульптуру фанг (Габон).

Но традиционные африканские религии продолжают существовать и, соответственно, существует до сих пор и связанное с ними искусство. С точки зрения носителей традиционной культуры (африканцев) произведение традиционного искусства (вместе с архитектурой), пришедшее в негодность, может и даже должно быть заменено на новое – такое подновление или реплика не считаются подделкой. В некоторых (довольно редких) случаях совершенно неизменный в течение столетий традиционный стиль вдруг претерпевает радикальные изменения. Это происходит тогда, когда, по выражению выдающегося советского этнолога Л.Е. Куббеля, идет «сознательная переделка идеологической традиции». Причины такой переделки не очень разнообразны: как правило, это случается, когда на место потестарного общества приходит раннее государство, или идет бурное формирование нового этноса, или происходит активное распространение новой религии. Последний случай подробно рассмотрен в статье Е.А. Сердюк «Феномен повтора в японском искусстве эпохи распространения буддизма». В статье показано, что интерпретация континентальных образцов в эпоху первичного распространения буддизма сводилась к подражанию или даже к полному повторению. Образцы буддистского искусства импортировались в Японию, а затем тщательно воспроизводились местными или приезжими мастерами. В архитектуре дословно воспроизводились планы, типологии и программы декорирования построек.

Когда процессы бурной мутации завершены, новый стиль канонизируется и дальше развивается в полном соответствии с формулой «минимум новаций в максимум времени». Этому способствует, в частности, строжайшая регламентация техники изготовления произведения традиционного искусства – в сборнике есть статья Ц.-Б. Бадмажапова «Воспроизведение образа по памяти в тантрийской живописи “тханка”», где подробно описан этот процесс.

Отметим, современный европейский взгляд на проблему подлинности появился относительно недавно: до начала Нового времени никто не видел ничего предосудительного в том, что пришедшая в негодность статуя заменялась новой, по возможности, точно воспроизводившей старую (это и есть механизм передачи традиции). Традиционный стиль крайне медленно эволюционирует именно потому, что сознательно и как можно более точно воспроизводится более ранний образец.

Если внимательно прочитать представленные в сборнике статьи, то нетрудно будет убедиться, что и в классических цивилизациях Востока дело обстоит примерно так же, как в Африке: старое, пришедшее в негодность произведение искусства заменялось на новое, причем вопрос о подлинности в этих случаях вообще не стоял. Больше того: как весьма наглядно показал М.А. Чегодаев в статье «“Время прекрасное отцов ваших...” Феномен архаизации в искусстве Древнего Египта», подражание древности (то есть, с нашей точки зрения, дело малопочтенное), было связано не просто с особенностями древнеегипетского восприятия времени, но с самим архаичным мышлением египтян: «архаизация в искусстве была самым действенным средством управления временем». Любопытно, что нечто похожее можно наблюдать и на примере средневековых туркмено-огузских монет Анатолии и Северной Месопотамии XI–XIII веков, подражавших античным и византийским (Е.Ю. Гончаров. «Античные и византийские заимствования на монетах Анатолии и Северной Месопотамии XI–XIII веков». Стремлению опереться на древние и пользовавшиеся несомненным уважением традиции ничуть не мешали этнические и конфессиональные границы (кстати, изображения на мусульманских монетах в очередной раз опровергают миф о запрете на антропоморфные изображения в Исламе).

Понятия «подделка», «имитация», «повторение» и «копия» отсутствуют в первобытных и традиционных культурах. Первобытное искусство их не знало (это не значит, что его памятники не подделывались или не имитировались в Новое и Новейшее время). Нет этих понятий и в Тропической Африке, чьи культуры являются наиболее архаичными из всех, упомянутых в этом сборнике. В распоряжении современных

исследователей нет прямых источников, позволяющих достоверно судить об отношении к имитации или копии в эпоху палеолита или неолита. Однако относительно архаичных культур Тропической Африки можно составить достаточно полное представление: как уже говорилось выше, обычно произведения традиционного искусства и архитектуры в своей естественной среде подновляются так, чтобы нововведения были незаметны (то есть совершается действие, с точки зрения современной теории реставрации, пагубное).

В этом отношении показательна история выдающегося памятника архитектуры, мечети в городе Дженне в Мали. Она была сооружена в 1906–1907 годах на руинах старой постройки, восходившей к XV–XVI векам, и, по словам местных информантов, точно воспроизводила ее. Здесь мы сталкиваемся с вопросом: памятником чего является современная мечеть – западносуданской мусульманской архитектуры XV–XVI веков или уже архитектуры только XX века? Определенный ответ на этот вопрос дать невозможно. Однако сохранился рисунок начала XX века, зафиксировавший внешний вид мечети сразу после постройки. При сравнении этого рисунка с современным видом мечети нетрудно убедиться, что они практически идентичны. Поскольку за сто лет мечеть не претерпела сколько-нибудь существенных изменений, то вполне правомерным будет предположение, что она действительно точно воспроизводит старую мечеть, на месте которой была построена.

Такое отношение к архитектуре близко к Сикинэн-сингу, «регулярному ритуальному уничтожению всех зданий и сооружений, а также всех культовых предметов синтоистского святилища и их воспроизведение примерно на том же месте строго в прежних формах и материалах» (см.: Н.В. Кияченко. «Ритуальная чистота и перенос святилища в синтоизме»). На самом деле аналогии между африканскими традиционными культурами и Японией даже глубже, поскольку в Африке ритуальные маски, как правило, уничтожаются после проведения церемонии. Для следующей церемонии их делают заново, и в идеале с формальной точки зрения они должны быть полностью идентичны предшествующим; в городке Кангаба в Мали есть святилище, которое раз в семь лет разрушается и возводится заново в прежнем виде.

Совершенно такое же отношение к культовой архитектуре сохранилось и в Индии. Самым красноречивым свидетельством этому является объявление, обнаруженное Д.М. Воробьевой в индийском интернете: «Мы являемся самыми крупными храмовыми архитекторами и застройщиками в Индии. Мы сооружаем храмы, руководствуясь шильпаштрами и вастушаштрами, такие храмы как джайнские, индуистские, храмы

североиндийского и южноиндийского стиля и т.д.» (см.: Д.М. Воробьёва. «Кайласанатха и Чхота Кайласа в Эллоре: проблема реплики в индийской архитектуре»).

Следует отметить, что стремление сохранять в полной неприкосновенности древние памятники в целом не характерно для истории мировой культуры. Исключения составляют только старинные, освященные традицией вещи, унаследованные данной культурой от ранних этапов ее развития. Если же древний памятник был данной культуре непонятен, то он мог быть уничтожен, причем нередко ритуально: наиболее известен в этом смысле петроглиф «Бес» с мыса Бесов нос на Онежском озере, «запечатанный» православным крестом. И по всему миру можно встретить тысячи петроглифов и памятников наскальной живописи, перекрытых более поздними наслоениями.

Но, как уже говорилось выше, в некоторых особых случаях даже в архаичных культурах древний стиль может неожиданно меняться очень сильно, а иной раз и до полной неузнаваемости, причем за очень короткое время. В качестве примера можно привести маски общества Геледе уже упоминавшегося народа йоруба (Нигерия, Республика Бенин). Это относительно натуралистические маски-наголовники в виде женской головы. Общество Геледе, по словам многочисленных информантов, занято тем, что развлекает и веселит «матерей», то есть колдуний. Маски Геледе нередко снабжаются сложными многофигурными навершиями. Если сами личины в стилистическом отношении меняются мало, то навершия отличаются удивительным разнообразием. Они могут быть совершенно традиционны (например, изображать жертвенных животных), но могут и не иметь вообще ничего общего с традиционной культурой. Причем подобные памятники существовали уже в начале прошлого века. В течение XX века список сюжетов наверший расширился почти безгранично: теперь это могут быть вазы с фруктами, мотоциклисты, реактивные самолеты и т.д., причем выполняются они в гротескно-натуралистической манере, совершенно не свойственной старым маскам. К числу неаутентичных «вторжений» в ткань традиционного искусства можно отнести и применение нетрадиционных материалов, например современной масляной или акриловых красок. Похоже, что, по крайней мере, в Тропической Африке, применение современных, часто импортных, материалов вообще никак не регламентируется: причем это происходило и в древности, поскольку средневековые бенинские бронзы отливались из европейского бронзового лома.

Нам не удастся обнаружить ничего похожего на современные представления об имитации и копии и в культурах Поздней Древности. В этом

отношении показательны штампованные терракоты, существовавшие в Средней Азии примерно с III века до н.э. до арабского завоевания (см.: Т.К. Мкртычев. «Терракота древней Бактрии: прототип и повторение»). На протяжении почти тысячи лет своего существования этот своеобразный вид искусства проделал заметную эволюцию, но вовсе не в результате поиска оригинальных пластических решений: просто пришедшие в негодность формы заменялись новыми. Поскольку в те отдаленные времена машинного производства не существовало, неизбежным было накопление изменений, которые рано или поздно уводили поздние вещи достаточно далеко от первоначального оригинала. Этот случай можно даже считать классическим примером действия тех самых законов диахронной эволюции, о которых писал В.Б. Мириманов, причем раскрыт сам механизм диахронной деформации: «большое разнообразие среднеазиатской штампованной терракоты строится в основном на процессе редукции, когда с какой-либо матрицы делается оттиск, из которого делают матрицу – то есть уже с него с самого снимают матрицу и начинают с ее помощью штамповать терракоту. Помимо уменьшения в размерах данный процесс сопровождается еще и потерей смысла: некоторые иконографические детали, которые непонятны ремесленнику, делающему терракоту, исправляются и изменяются в зависимости от того, как понимает их ремесленник».

Иной раз сама традиция, как показала М.С. Есипова, складывается «во взаимовлиянии разнонациональных архаических культур». При этом в композиции *хикёку* в музыке светского характера «в течение веков устойчиво сохранялся рудимент древней шаманской практики» (см.: М.В. Есипова. «Особенности трансляции традиции в японской музыке и феномен *хикёку*»). Таким образом, и здесь проблема копии, имитации и подлинника не просто не стояла, но даже, скорее всего, и не осознавалась вовсе.

Наконец, следует упомянуть проблему аутентичности в кино. Понятно, что тут она не может выглядеть так же, как в случае с изобразительным искусством или архитектурой. Скорее, можно говорить об аутентичности какого-либо кинофильма с точки зрения его соответствия данной культурной традиции и признания его «своим» со стороны этой традиции. Эта проблема рассматривается на примере арабского кино в эмиграции. И А.С. Ризаева в своей статье «Арабский кинематограф в эмиграции: культурная принадлежность» приходит к недвусмысленному выводу: фильмы арабских режиссеров-эмигрантов постоянно поощряются премиями на кинофестивалях, «но, в силу локальности поставленных вопросов тем самым не представляют реального интереса ни на исторической, ни на вновь приобретенной родине».

Именно на этом примере лучше всего видно, что сама проблема имитации, копии, подделки и подлинника рождается вовсе не в сознании носителей традиционных культур: им решительно все равно, окрашена маска натуральной красной охрой или современной нитроэмалью, или какая бронза используется для отливки скульптуры: важно только, чтобы эти вещи соответствовали традиционному прототипу. Проблема аутентичности в широком смысле появляется только при вторжении в традиционные культуры некоего внешнего фактора, определить который не составляет никакой сложности: это рынок произведений искусства (в случае с арабским эмигрантским кино можно добавить еще и политическую конъюнктуру). Иными словами, эта проблема в генезисе не имела никакого отношения ни к эстетике, ни к культуре вообще.

Китай занимает в ряду традиционных культур особое положение. И связано это, как представляется автору предисловия, с тем, что рынок произведений искусства сложился там очень давно и совершенно независимо от Европы. Соответственно, китайцы столкнулись с теми же проблемами, что и европейцы: надо было разграничивать подлинники и разнообразие реплики с них по степени аутентичности. И, как показывает в своей статье С.Н. Соколов-Ремизов, в Китае была разработана подробная классификация произведений искусства по степени подлинности:

- «Мо» (копия);
- «Линь» (копия–воспроизведение–пропись);
- «Фан» (подражание, интерпретация);
- «Вэйбэнь» (подделка).

Как нетрудно заметить, китайская классификация включает подделки, но кроме них имеются еще три градации не-подлинности, которые как подделки ни в коем случае не третируются и рассматриваются в китайской традиции как весьма ценные произведения (особенно в тех случаях, когда оригинал утрачен). В этом, пожалуй, и состоит главное отличие китайского подхода к имитациям и копиям от европейского: в Европе подобные произведения автоматически рассматриваются как «низшие», едва ли не подделки, а в Китае являются вполне аутентичной частью культурного наследия.

Иными словами, традиционное искусство полностью соответствует определению, данному искусству вообще в словаре «Ларусс»: «*Manière de faire quelque chose selon les règles*» («способ делать что-либо по правилам»). Если мы принимаем такое определение, то в связанной с ним системе ценностей нет места понятиям об имитации и копии – в традиционной культуре все оказывается в конце концов повторением некоего прототипа.

Итак, разграничение феноменов имитации, копии и подделки обусловлено исключительно рынком произведений искусства, причем, по преимуществу, с рынком, функционирующим совершенно независимо от данной традиционной культуры и оторванным от нее во времени и пространстве. Следует также учесть, что в современной культуре западного типа определение искусства (особенно того, что называется актуальным) должно быть совсем иным: это то, что делается вопреки правилам. А в такой парадигме на первый план выходит именно проблема оригинала, и – шире – оригинальности вообще. Можно сказать, что для современной культуры искусство – это только то, что оригинально.

Таким образом, искусствознание (и этнология, и – шире – история мировой культуры вообще) должны ответить на вопрос: как относиться к бесконечным воспроизведениям некоего образца, к которым и сводится традиционное искусство?

Если речь идет о древности, то в этом случае вопрос решается очень просто: сам почтенный возраст этих памятников снимает вопрос о подлинности; все они автоматически считаются аутентичными. Но гораздо сложнее дело обстоит с поздними памятниками. Как относиться к синтоистским храмам Японии – ведь если руководствоваться европейскими рыночными критериями подлинности, это сплошь новоделы? Как воспринимать эмигрантское арабское кино? Если руководствоваться теми же критериями, это шедевры (которые, правда, в большинстве случаев отвергаются теми самыми носителями традиционной культуры, которым они, вроде бы, и адресованы)?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, сначала следует определиться с другим: какими критериями мы руководствуемся в своих штудиях традиционных культур – своими собственными или все же исходим из реалий самих изучаемых традиций?

С точки зрения нормальной академической практики, ответ не должен вызывать никаких сомнений: как сказал в свое время Гегель, устами исследователя должен говорить сам предмет исследования. Иными словами, критерии подлинности традиционного искусства определяются исключительно взглядами на этот предмет самих носителей традиции. Таким образом, если современные японцы относятся к своим «новоделам» как к древним и весьма почтенным храмам – значит, это и есть древние храмы; если арабы отвергают эмигрантское кино – значит, это «подделка», если принимают – то это «подлинник»; если современный африканец бережно хранит статую предка, сделанную в прошлом году взамен старой, пришедшей в негодность – значит, это подлинник.

Но на деле проделать такое разграничение вовсе не просто. И дело тут вовсе не в некомпетентности исследователей, а в двойственной природе самого искусствознания. Строго говоря, это раздел источниковедения, занятый изучением весьма специфичного вида исторических источников: произведений искусства. Но до сих пор искусствознание окончательно не оформилось как источниковедческая дисциплина исторической науки. Больше того – искусствоведы часто и не осознают связи своей области знания с источниковедением и подчас занимаются, по сути дела, художественной критикой произведений, относящихся к эпохам, завершившимся за много тысячелетий до нашего времени.

И это неизбежно. Любому, кто занят изучением искусства, невозможно отделаться от сугубо эмоционального отношения к предмету изучения. Всякое произведение искусства или нравится, или не нравится. Поэтому исследователю трудно исключить эмоциональные оценки изучаемых им памятников искусства. Авторы предлагаемого вниманию читателя сборника заняты тем, что стараются изучить произведения традиционного искусства «без гнева и пристрастия», исходя из реалий самих традиционных культур.

Н.Е. Григорович
«АЭРОПОРТНОЕ» ИСКУССТВО.
Подделки или копии?

Помимо сохраняющегося в условиях XX века традиционного искусства, переходных и промежуточных форм, а также индивидуального творчества профессиональных художников, существует еще одна категория современного искусства Африки, которую называют по-разному – художественной промышленностью, сувенирным, коммерческим или «аэропортным» искусством¹, хотя ни одно из этих наименований не отражает и не исчерпывает его подлинной сущности. В силу своей природы и специфической роли в общественных условиях Африки новейшего времени это искусство не создало да и не могло создать значительных художественных ценностей. Однако полностью игнорировать его нельзя, так как это привело бы к искажению общей картины художественной жизни континента.

«Аэропортное» искусство (это определение получило широкое распространение и уже приобрело характер термина) в сущности представляет собой своего рода симбиоз космополитического китча и африканского «салона» XX столетия. Его продукция создается почти исключительно на экспорт, ее производством занято не поддающееся учету количество мастеров, среди которых предостаточно сноровистых ремесленников, но немало и по-настоящему одаренных художников, которых на это занятие толкает жестокая нужда. Благодаря материалу и тщательности ремесленной отделки поверхности, а иногда и пряному привкусу экзотики, произведения «аэропортного» искусства пользуются огромным успехом

¹ Этот термин был предложен Ф. Мак-Эвеном, руководителем школы-мастерской и бывшим директором Национальной галереи в Солсбери (ныне Хараре), Зимбабве.

среди самых широких кругов туристов, причем не только европейских и американских. И тем не менее вряд ли нужно доказывать, что при всем их внешнем правдоподобии они не имеют ничего общего ни с реализмом, ни с подлинным африканским искусством наших дней.

Большинство африканских художников и деятелей культуры полностью отдают себе в этом отчет и видят в поточном варианте «аэропорта» «...один из факторов разрушения и деморализации нового африканского искусства. Объем этой работы почти немислим, – указывает Ф. Мак-Эвен, – ее постоянно нарастающий темп требует, чтобы ремесленники, склонившиеся над длинными рядами станков, непрерывно серийно производили сотни тысяч тонн третьесортных безделушек. Развитие подобных заводов влечет за собой прогрессирующее вытеснение талантов»¹.

Однако далеко не все ясно осознают, что это противостояние является выражением борьбы двух культур или, применительно к реальностям нашего времени, идеологической борьбы в сфере культуры и искусства. Причин тому немало. Далеко не последнее место среди них занимает сложность и противоречивость самой художественной ситуации XX века. Нельзя забывать, что именно изобразительное искусство было в наибольшей степени затронуто тем всеобщим кризисом культуры XX века, который явился следствием упадка и разложения буржуазной цивилизации.

В этой связи приведем всего лишь два, но достаточно показательных, на наш взгляд, примера. Это прежде всего «народные картинки» конголезской школы Пото-Пото. С первых дней своего появления (начало 1950-х годов) и затем в течение приблизительно 5–10 лет (точные цифры здесь условны) это было в полном смысле слова народное искусство. Наивно, подчас не слишком умело говорило оно об окружающей художников жизни своим подлинно самобытным языком. Оно обладало ясным эстетическим идеалом, несло людям радость и красоту. Его широчайшая доступность достигалась легко и органично, причем отнюдь не ценой отказа от полноценной художественной формы. В то же время это было по-своему значительное социальное и культурное явление, один из возможных национальных вариантов зарождения современного африканского искусства, способствовавших объединению и росту самосознания молодых художников этой страны.

Дальнейшая судьба искусства Пото-Пото складывалась трагично. Широкое признание сначала на африканском континенте, а вслед за тем

¹ *McEwen F. La peinture et la sculpture africaine modernes // Colloque sur l'Art Nègre: 1-e Festival mondial des Arts Nègre. Paris: Présence Africaine, 1967. P. 442.*

в Европе и Америке и шумный успех (в том числе и коммерческий) в условиях еще не окрепшей государственности и стихии буржуазного рынка оказали на него самое пагубное воздействие. Началось массовое тиражирование работ, сопровождавшееся упадком мастерства, утратой непосредственности и жизненности, то есть тех основных достоинств, которые отличали это направление. В разных странах Африки появились мастерские, успешно имитирующие их, причем эти подделки практически не отличались теперь от своего рода канонизированной продукции конголезской школы. Пото-Пото фактически прекратило свое существование как искусство и влилось в общий поток «аэропортного» бизнеса. Правда, сама мастерская в пригороде Браззавиля продолжала существовать. За последние годы в творчестве ее мастеров наметились какие-то сдвиги, хотя теперь их работы имеют мало общего с ранним периодом расцвета.

Другой пример – творчество нигерийского художника Твинз Севен-Севен (псевдоним Т. Олаийи). Получив в 1960-х годах первоначальную подготовку в «летней школе» Г. и У. Байеров в Ошогбо (Нигерия), он начал создавать причудливые композиции, в которых образы и мотивы африканского фольклора (преимущественно йорубского) иногда неожиданно переплетались с приметам нашего времени. Выполненные в острохарактерной манере и довольно необычной технике (цветными шариковыми ручками с последующим покрытием прозрачным лаком, хотя позднее он стал писать и маслом), они быстро получили всеобщее признание. После ряда выставок в Африке и особенно в США (в начале 1970-х годов) живопись художника становится модной и как закономерное следствие этого привлекает все большее внимание африканских и международных торговцев произведениями искусства. Начинают даже появляться подделки «под Твинз Севен-Севен». Сам художник, опьяненный успехом, работает все более торопливо и меняет если не манеру, то отчасти тематику произведений, уступая спросу и вкусам западных покупателей («Лесной дух и Голос Америки»). Хотя в солидном американском журнале он назван «одним из ведущих мастеров Нигерии»¹, серьезные африканские художники относятся к нему с нескрываемой иронией.

Приведенные примеры (количество которых легко увеличить) наиболее наглядны. И в том и в другом случае мы видим, как в условиях рыночного существования искусства, усугубленных общей отсталостью

¹ *Mundy-Castle A.C., Mundy-Castle V. Twins Seven-Seven // African Arts. V. VI, №1, 1972. P. 8–13.*

Африки, творчество художника почти с фатальной неизбежностью становится объектом купли-продажи. Отсюда понятно, с какими трудностями постоянно приходится сталкиваться прогрессивным африканским художникам. Но ясно также и то, с какой осторожностью и осмотрительностью мы должны подходить к оценкам тех или иных явлений современного африканского искусства, стремясь в первую очередь понять и исследовать их.

В принципе это относится и к «аэропортному» искусству, которое до сих пор остается практически неизученным.

В обширной (преимущественно в количественном отношении) литературе, посвященной различным сторонам современного искусства стран Африки, можно указать лишь два более или менее обстоятельных исследования этого явления: статья Д. Кроули «Рынок современного традиционного искусства в Африке» и глава «Сувенирное искусство» в монографии М.В. Маунта¹. Неудивительно поэтому, что до сих пор не существует ясности, что именно следует понимать под «сувенирным» искусством, тем более что в некоторых случаях в него включают такие явления, которые большинство авторов рассматривают как традиционное или, напротив, профессиональное искусство (например скульптура маконде или живопись школы Пото-Пото).

Попытка очертить место этого явления и ограничить его во времени (в том числе в его, если можно так выразиться, стадийной определенности) и в пространстве очевидно доказывает, сколь значительна его по крайней мере социальная роль и насколько тесно и многообразно оно связано со всеми остальными проявлениями африканского искусства. И хотя в том виде, в каком оно реально существует, это явление специфично только для Африки, но в каком-то более широком смысле его можно было бы сопоставить, с одной стороны, с европейским салонным искусством, с другой – с современной массовой продукцией, с так называемым китчем.

Обычно, говоря о современном «сувенирном» искусстве, западные авторы прежде всего вспоминают так называемую афро-португальскую пластику. Такое сопоставление устанавливает своего рода «преимущество» и подтверждает достаточно древние истоки самого принципа производства предметов искусства, предназначенных для европейских покупателей.

¹ *Crowley D.J.* The Contemporary-Traditional Art Market in Africa // *African Arts*. V. IV, №1, 1970. P. 43–49, 80; *Mount M.W.* African Art. The years since 1920. Bloomington; London: London Univ. Press, 1973. P. 39–61

Наиболее ранние образцы афро-португальского искусства были завезены в Европу в 1505 году¹. Их происхождение и первоначальное предназначение, несомненно прекрасно известное европейцам эпохи Возрождения, были позднее забыты, и потребовалось немало времени и усилий ряда исследователей, чтобы вновь их восстановить. Эти предметы выполнялись из слоновой кости и по своему виду и назначению заметно отличались от традиционной африканской утвари. Среди них встречаются ложки и вилки, рукоятки кинжалов и охотничьи рога, но чаще всего – различные сосуды и чаши. Назначение последних долгое время оставалось неясным и породило самые невероятные гипотезы, в частности предположение, что они использовались во время литургии в церквах португальских миссий.

Лишь сравнительно недавно их стали считать «солонками». Афро-португальская пластика может рассматриваться как известная аналогия или ранний этап, своего рода генезис сувенирного искусства наших дней и в чисто эстетическом плане. «Художественная ценность этих изделий значительно ниже той, которой обладает современная им да и более поздняя традиционная и придворная африканская скульптура. В них чувствуется твердая, привычная рука ремесленника, но отсутствует вдохновение мастера – смелая линия, яркая выразительность точно найденной формы. Их недостаточная пластичность – следствие примитивно-натуралистического подхода, вообще совершенно не свойственного африканскому скульптору»².

Эта оценка художественного уровня афро-португальской пластики, предложенная В.Б. Миримановым, в целом может быть полностью отнесена к сувенирному искусству Африки XX века. В то же время есть у них и существенные отличия. Если производство предметов сувенирного искусства наших дней распространено почти по всей территории африканского континента, то его далекий прототип – афро-португальская пластика – создавалась лишь в ограниченном районе Западной Африки. Вот что пишет в этой связи У. Фэгг: «Сейчас можно сказать, что подавляющее большинство этих причудливых вещей было выполнено резчиками из района Шерборо в Сьерра-Леоне, а меньшее число – около четверти из известных приблизительно сотни изделий – создано резчиками бини, работавшими в стиле "игбесамван"; есть сведения, что португальцы

¹ *Ryder A.F.C. A Note on the Afro-Portuguese Ivories // Journal of African History. V. III, №1, 1964. P. 363–365.*

² *Мириманов В.Б. Взаимодействие культур // Мириманов В.Б. Африка: встречи цивилизаций. М.: Мысль, 1970. С. 387.*

собирали тех и других резчиков и они работали совместно где-то на западном побережье или, что более вероятно, в самой Португалии в конце XVI века ... Изделия бини можно отличить по их сплошному декору и сравнительно простым мотивам, которые использовались также для украшения больших слоновых бивней, предназначенных для алтарей предков во дворце правителя Бенина»¹.

Однако основной принцип как афро-португальской пластики, так и современного сувенирного искусства остается неизменным. Это прежде всего его откровенная ориентация на внешний рынок, подчинение художественных и всех прочих задач и функций искусства сиюминутному спросу и обусловленному постоянно меняющейся модой вкусу иноземного покупателя, то есть в конечном счете духу коммерции. Именно здесь пролегает основной рубеж, та принципиальная грань, которая в то же время может рассматриваться как основополагающий критерий, позволяющий относить различные произведения, в некоторых случаях выполненные одним и тем же художником или вышедшие из одной мастерской, к категории сувенирного (коммерческого) искусства, с одной стороны, или ко всем остальным формам искусства – от традиционного до профессионального – с другой. Отсюда становится понятным, что эти ремесленные в сущности «изделия» нельзя, конечно, всерьез рассматривать с точки зрения искусствоведческой науки, хотя необходимо сразу же отметить, что уровень их исполнения различен, и поэтому, как мы убедимся ниже, все же можно подчас говорить об их более или менее высоком качестве, причем не только техническом.

Правительства ряда африканских государств поощряют развитие сувенирного искусства, извлекая при этом немалый доход от продажи его произведений. Магазины по продаже этих изделий, нередко являющиеся одновременно выставочными залами, существуют в Нигерии, Сенегале, Мали, Республике Бенин, Уганде, Танзании, Эфиопии и ряде других стран. Одна из старейших организаций, поощряющих создание и продажу сувениров, была создана в 1951 году в Гане. Это Корпорация развития промышленности Ганы, которая ссужает деньгами ремесленников, закупает их изделия, содержит выставочный зал в Аккре и организует зарубежные выставки-распродажи.

Мастерские по производству сувениров и ремесленных изделий (часто между ними совершенно невозможно провести границу) и сопутствующие им магазины-выставки существуют при многих этнографических

¹ *Fagg W. Nigerian Images. The splendor of African sculpture. New York: Praeger, 1963. P. 39.*

и, реже, художественных музеях. Их также обычно поддерживают правительства. Ряд таких мастерских специализируется на создании копий с произведений традиционного искусства, на которых мы остановимся ниже.

Структура торговли сувенирными и псевдотрадиционными изделиями достаточно сложна и исключительно многообразна. Наряду с упомянутыми большими магазинами (для престижности их называют «галереями африканского искусства»), расположенными внутри или в непосредственной близости от лучших туристских отелей и практически во всех международных аэропортах, есть «правительственные туристские магазины». Они помещаются в специальных киосках, а иногда в «туземных хижинах», нередко стоящих на набережных, чаще – на торговых улицах. Цены здесь приблизительно в пять (а то и в десять) раз выше, чем в небольших лавочках или у африканцев, торгующих на своеобразных рыночных «развалах». В крупных городах встречаются целые улицы, обе стороны которых сплошь заняты самыми разнокалиберными лавочками, продающими изделия местных ремесленников. Лишь в очень редких случаях мастера сами продают свои изделия. Гораздо чаще этим занимаются торговцы-посредники, скупающие произведения резчиков, ткачей и т.д. за гроши и перепродающие их по более высокой цене в городах. Здесь тоже существует своего рода «этническая» специализация: большинство торговцев Западной Африки принадлежит народам хауса и волоф, сувенирный рынок Восточной Африки контролируют преимущественно торговцы вакамба (Кения), хотя, разумеется, встречаются торговцы других народов и национальностей, например в Восточной Африке среди них немало индийцев.

Нередко торговцы совершают путешествия на очень значительные расстояния, руководствуясь исключительно рыночной конъюнктурой. Неудивительно поэтому, что изделия ремесленников Восточной Африки можно встретить в магазинах стран Гвинейского побережья, а скульптуру и маски стран Западной Африки – на рынках восточного побережья. Торговля эта не ограничивается африканским континентом – лучшие изделия вывозят в европейские столицы, преимущественно в Париж, а в последнее десятилетие и в такие города США, как Нью-Йорк, Лос-Анджелес и Сан-Франциско, где их оптом скупают директора музеев, торговцы антиквариатом и владельцы частных галерей. По свидетельству Д. Дж. Кроули, наиболее опасными конкурентами африканских торговцев стали французы, организовавшие через посредство учителей и чиновников скупку произведений местных ремесленников даже в отдаленных деревнях¹. В этой же статье Д.Дж. Кроули можно почерпнуть более

¹ Crowley D.J. The Contemporary-Traditional Art Market in Afric. P. 46.

подробные сведения о структуре торговли и рынка современных сувенирных и традиционных произведений искусства.

Лишь очень немногие ремесленники, создающие предметы сувенирного искусства, работают сейчас в одиночку, семьями или небольшими племенными группами. Хотя подобные изделия создаются по всему континенту, в том числе и в отдаленных деревнях, большинство ремесленников сосредоточено в больших городах. Некоторые из них создают объединения по культурно-региональному признаку (например Ассоциация резчиков Бенина или Кооперативное производственное общество вакамба, Кения). Таким группам иногда удается сохранять независимость от торговцев произведениями искусства, поставивших под свой контроль практически весь континент.

Однако господствующей формой объединения ремесленников, занятых в этой области, становятся своего рода «мануфактуры» или поточные линии, где происходит полное разделение труда и, как следствие этого, полностью утрачивается творческое начало.

Один мастер, скажем, вырезает деревянный блок, другой – только голову или туловище, следующий – руки и ноги, еще один отделяет орнаментальные детали или добавляет украшения из других материалов. В результате достигается практически полная идентичность бесконечно повторяемых стандартных образцов, которые в конечном счете окончательно обезличиваются и лишь сугубо условно могут быть отнесены к категории «предметов искусства».

К счастью, этого предела стандартизации достигли далеко не все «промыслы» сувенирного искусства. Наряду и параллельно с подобными мануфактурами продолжают работать ремесленники-одиночки и небольшие группы, до известной степени сохраняющие в своих произведениях местные стилистические особенности и высокое, хотя бы чисто техническое мастерство традиционного искусства. Некоторые такие центры возникли несколько десятилетий назад, другие – сравнительно недавно.

Едва ли не самым распространенным видом сувенирного искусства являются скульптурные бюсты. Их можно встретить не только по всей Африке, но и во многих больших городах Европы и Америки. Портретный бюст не был известен в традиционном африканском искусстве и, скорее всего, был заимствован из Европы. Их производство распространено буквально по всему континенту, от Сенегала до ЮАР. Обычно они несколько меньше натуральной величины и выполнены из ценных пород дерева, чаще всего – черного. Отметим, что в прошлом традиционные резчики избегали употреблять эти породы и почти всегда отдавали предпочтение мягкой древесине. Использование ценных и трудных в обработке пород было

вызвано наплывом туристов после Второй мировой войны. Они больше всего ценили (помимо самой древесины) законченность, тщательность отделки и полировку, то есть как раз те качества, которые были далеко не в первую очередь характерны для традиционной скульптуры. Непременным условием был также «реализм» (точнее, натурализм). Всякого рода преувеличения, нарушения пропорций и экспрессия, определявшие самую суть художественной выразительности традиционной пластики, вызывали у массового покупателя безусловное неодобрение. Отсюда, как правило, стремление к точности в передаче этнических особенностей (за исключением татуировки) – прически, ювелирных украшений, узора ткани и т. д. – и, главное, к особенно тщательной полировке, которая нередко завершается натиранием поверхности дерева воском.

подавляющее большинство бюстов выполняется из дерева. В то же время известно по крайней мере два места, где аналогичные бюсты, правда значительно меньшего размера, создают из терракоты. Как указывает М.В. Маунт, одно из них находится в ЮАР (провинция Наталь), другое расположено на границе Кении и Уганды¹.

Все эти скульптурные бюсты независимо от того, где они выполнены – в Западной, Восточной или Южной Африке, – нельзя всерьез рассматривать как произведения искусства. Исключения встречаются крайне редко. Одно из них – работы мастера Грегуара Массенго, имеющего мастерскую неподалеку от Браззавиля. У него нет профессионального образования, навыки резьбы по дереву он получил в мастерской по производству сувениров, аналогичной той, которую возглавляет теперь сам. Природная одаренность позволила ему выделиться среди других ремесленников, а после выставок в Браззавиле и Париже он приобрел некоторую известность. Тем не менее большая часть его продукции по-прежнему остается стандартной и лишь в нескольких работах он вышел за рамки «сувенирного» стиля. Это прежде всего огромная голова (около 1,5 м высоты), вырезанная из темно-коричневого железного дерева, стоящая у входа в один из отелей Браззавиля, и другая «станковая» голова. Обе они привлекают сильными пластическими формами, отсутствием излишней детализации, которой обычно перегружены стандартные сувенирные бюсты.

В начале 1930-х годов Джустус Акередолу создал один из самых популярных в Западной Африке видов сувенирного искусства – скульптуру из шипов хлопкового дерева. В течение нескольких лет он обучил этому ремеслу студентов правительственной школы в Нигерии. У него появилось много последователей, распространивших это искусство по

¹ *Mount M.W. African Art. The years since 1920. P. 46.*

всей Нигерии. Один из самых удачливых, Джозеф Ламурен, организовал мастерскую, в которой осуществлено разделение труда – каждый резчик выполняет одну строго ограниченную операцию. Мастерская выпускает до 30 изделий в неделю.

Размер шипов колеблется от 5 до 10 см, цвет варьируется от светлой охры до розоватого и темно-коричневого. В отличие от традиционной резьбы, скульптура вырезается по частям и затем склеивается. Большинство сюжетов связано с деревенской жизнью. Отдельные фигурки встречаются редко, чаще это небольшие жанровые сцены – женщины, занятые приготовлением пищи, сборщики пальмовых орехов, представление акробатов и т. д. С 1963 года по заказу европейцев начали вырезать шахматы. Человеческие фигуры выполняются в реалистической манере с анатомически правильными пропорциями, их позы и движения непринужденны и жизненны. Отдельные части композиции часто делают из шипов разного цвета, что придает им определенную декоративную выразительность.

Скульптура, выполненная из шипов хлопкового дерева, очень популярна в Европе и Америке. В самой Африке она обычно продается не в туземных лавочках, а в книжных магазинах Общества христианских миссий.

Одним из самых ранних направлений сувенирного искусства был так называемый «стиль резьбы по дереву семьи Донвиде». Его основатель, Аквеминон Донвиде, начал в 1909 году создавать резные изделия для продажи европейцам. Позднее их охотно покупали некоторые вожди этой страны (бывшей Дагомеи, ныне Республики Бенин). Представители этой семьи жили и работали в деревне Гбанаме, в 50 милях от древней столицы народа фон Абомея. Они создавали как утилитарные предметы, обильно украшенные резьбой (столы, сиденья, сосуды и т.д.), так и скульптуру из дерева – фигурки людей и животных, декоративные маски и пользующиеся большим спросом фигурки, соединенные цепью, которые вырезали из одного куска дерева.

Резьба семьи Донвиде является хорошим примером «качественного» сувенирного искусства. В ней удачно соединяются новые европейские формы изделий и отдельные приемы и стилистические черты традиционной пластики, главным образом народа фон и отчасти – йоруба, – кариатиды, поддерживающие сиденья, напоминают йорубские фигурки близнецов (ибеджи). Наиболее удачные образцы изделий Донвиде – резные кресла с подлокотниками в виде фигур львов. Они отличаются хорошо найденными пропорциями, ясным композиционным решением и тактичным введением декоративной резьбы поверхности, ограниченной

немногими «поясами» и не нарушающей все же присутствующие здесь простые пластические объемы.

Очень большим разделом сувенирного искусства, пользующимся едва ли не наибольшей популярностью и потому имеющим устойчивый коммерческий успех, является резьба народа вакамба (Кения). Ее можно купить практически во всех странах африканского континента, а также в крупных городах Европы и Америки. Один из бывших резчиков вакамба, Джозия Вамбуа, основал в Лондоне контору «Ремесла Африки и Акамба» (1954), имеющую пять отделений в различных городах Англии. Первым резчиком, начавшим создавать сувенирную скульптуру вакамба, был Мутисья Мунге. Во время Первой мировой войны он служил в английской армии и оказался в Дар-эс-Саламе, где в свободное время учился резьбе по дереву. Вернувшись после окончания войны в Кению, он стал профессиональным резчиком и обучил этому искусству своих сыновей. В течение долгого времени «стиль резьбы вакамба» создавался только членами этой семьи, но постепенно навыками ремесла овладели многие представители вакамба¹.

Следует подчеркнуть, что в прошлом вакамба не знали резьбы по дереву. Единственным видом их художественного ремесла было украшение сидений своего рода «инкрустацией» из металлической проволоки, не имеющее ничего общего с распространившейся здесь после Первой мировой войны скульптурой.

Размеры сувенирной резьбы вакамба колеблются от 10–15 до 40 см. Она выполняется из дерева с твердой древесиной, носящего местное название «мувуу», которое широко распространено в Кении². Двуслойная древесина этого дерева при полировке позволяет достигнуть известного декоративного эффекта, который дает возможность легко отличить резьбу вакамба от других видов сувенирной резьбы скульптуры. С традиционной пластикой она имеет мало общего, хотя, как правило, исполняется при помощи традиционных инструментов, полируется песком, наждачной бумагой и натирается воском и другими составами.

Наиболее ранними сюжетами резьбы вакамба были своего рода «портретные» изображения представителей соседних племен, чаще всего масаи. Они не лишены известной характерной выразительности, иногда граничащей с гротеском. С особой тщательностью резчики передавали

¹ *Mount M.W. African Art. The years since 1920. P. 54.*

² Скульптуру того же стиля из черного дерева создают вакамба, переселившиеся в Танзанию, где черное дерево гораздо доступнее. Лишь в немногих случаях заготовки из него вывозят для дальнейшей обработки в Кению.

этнографические особенности лица, ювелирные украшения, прически и фрагменты одежды, что до некоторой степени роднит их с описанными выше сувенирными бюстами. Отличие же состояло в том, что вакамба предпочитали изображать стоящие фигурки, причем иногда превращали их в утилитарные предметы, например большие ложки или вилки для салата.

В дальнейшем резчики вакамба перешли почти исключительно к изображению диких животных, которые в большом разнообразии представлены именно в Восточной Африке. Среди них чаще всего встречаются львы, слоны, носороги и многочисленные породы антилоп. В этих вполне реалистически трактованных скульптурах проявляется большая наблюдательность резчиков, прекрасное знание повадок и характерных движений животных, стремление к обобщенным лаконичным формам. Правда, в большинстве скульптур отсутствует экспрессия и привлекают они главным образом декоративной выразительностью текстуры дерева, подчеркнутой тщательной полировкой поверхности.

Как уже упоминалось, производство и сбыт сувениров вакамба организовано с большим размахом и поставлено на прочную коммерческую основу. Разделение труда высокой степени – деревенские резчики обычно лишь грубо обрабатывают деревянную болванку, которая затем поступает в городские мастерские, где ряд узкоспециализированных ремесленников последовательно выполняют все операции вплоть до окончательной полировки законченного изделия. Широкое распространение и успех резьбы вакамба способствовали относительно высокому и устойчивому заработку резчиков¹.

Успех резьбы вакамба был обусловлен многими причинами, среди которых едва ли не важнейшей был ее «художественный» уровень, очень точно отвечавший вкусам и требованиям среднего европейского и американского покупателя. С точки зрения типичного туриста, бюсты черного дерева или нигерийская скульптура из шипов могли показаться излишне реалистическими и потому старомодными, тогда как некоторые другие виды сувенирного искусства (мы остановимся на них ниже), наоборот, излишне примитивными.

Одним из таких «примитивных», с точки зрения путешествующего европейца, видов сувенирного искусства была скульптура из стеатита. Ее начали создавать в конце 1920-х годов в селении М'Бигу (на юго-востоке Габона), и хотя она просуществовала до наших дней, более широкого

¹ *Elkan W.* The East African trade in woodcarving // *Africa*. V. XXVIII. № 4. 1958. P. 322.

распространения так и не получила. Инициатором ее создания был один из чиновников французской администрации (имя его в литературе не упоминается), который предложил нескольким традиционным резчикам вырезать небольшие скульптуры для продажи туристам. Сюжетный репертуар этой скульптуры довольно разнообразен – фигурки людей, головы, изображения животных, вазы небольшого размера и другие поделки. Назвать ее «традиционной» безусловно нельзя хотя бы потому, что она ориентирована на европейского покупателя. Однако в отличие от таких широко распространенных видов изделий для туристов, как бюсты, резьба из шипов или скульптура вакамба, пластика М'Бигу не стандартизована – почти никогда одна фигурка не повторяет в точности другую.

Стеатит, который добывают на значительном расстоянии от М'Бигу, раскалывают на небольшие глыбы на месте, затем доставляют в мастерскую и здесь уже вырезают скульптуру. Законченные изделия нагревают и тонируют пальмовым маслом, что придает им серовато-красную или коричневатую окраску, причем поверхность камня полируется до блеска.

Размеры скульптуры М'Бигу невелики – от нескольких дюймов до фута. И по сюжетам, и отчасти по исполнению они напоминают произведения традиционной пластики, хотя в действительности никак не могут считаться таковыми, поскольку в прошлом их не создавали и с самого начала они были ориентированы на продажу европейцам. Неудивительно поэтому, что мало осведомленные туристы подчас принимают их за «подлинные» туземные изделия и в зависимости от личных вкусов высоко их оценивают или, напротив, пренебрегают ими как недостаточно современными.

Пример скульптуры М'Бигу, хотя и не отличающейся высокими художественными достоинствами, но выполненной тщательно и добросовестно, поучителен лишь в одном отношении – он показывает, сколь плодотворными могут оказаться традиции фольклорного искусства даже в том случае, когда они используются ремесленниками практически неосознанно при исполнении произведений, далеких от задач и целей традиционной пластики.

До сих пор речь шла о сувенирной скульптуре, которой наиболее широко представлено это направление. Существуют, однако, и некоторые виды сувенирной живописи, в целом менее распространенные, чем скульптура и примыкающие к ней предметы художественного ремесла.

Среди них наибольшей известностью пользуется так называемая «школа живописи каное и пальмы»¹, произведения которой широко

¹ Термин предложен английским африканистом М. Краудером. См.: *Mount M.W. African Art. The years since 1920. P. 46.*

распространены по всей Западной Африке. Это картинки сравнительно небольшого размера, написанные маслом на холсте или дереве, которые выполняют многочисленные ремесленники больших, как правило прибрежных, городов. Уровень исполнения их крайне низок. Они представляют собой нечто среднее между пейзажным «салонем» и современным примитивом, наивность и неумелость которого бросается в глаза, но отнюдь не может рассматриваться как подлинно эстетическое качество. Их сюжеты довольно однообразны – речные или прибрежные морские полужанровые сцены, в которых непременно представлены каноэ (или другие лодки), пальмы и туземные хижины. Колорит обычно яркий, почти пестрый, все подробности тщательно выписаны, движение, хотя бы внешнее, почти всегда отсутствует. Нередко они создаются вместе с рамой, тоже расписанной масляной краской, что соответственно увеличивает их цену, которая колеблется от 2–3 до 25 долларов в зависимости от размеров и техники.

Иногда к сувенирному искусству относят живопись школы Пото-Пото, что, с нашей точки зрения, вряд ли можно считать оправданным. Здесь необходимо различать работы, выполненные учениками П. Лодса или, во всяком случае, мастерами, живущими в Браззавиле и его окрестностях, от многочисленных подделок «под Пото-Пото», которые, как уже упоминалось, создают сейчас в самых отдаленных районах африканского континента. Эти последние рассчитаны исключительно на туристов и поэтому представляют собой посредственные ремесленные реплики и вариации, повторяющие одни и те же мотивы и полностью лишенные творческого начала.

То же самое можно сказать о современной скульптуре маконде. В целом ее, безусловно, нельзя считать сувенирным искусством. М.В. Маунт, относящий ее к этому разделу, впадает в противоречие с собственной позицией, когда пишет, что «до недавнего времени все работы маконде были уникальны»¹. Ясно, что таким образом он отрицает присутствие в ней самого основного признака всякого сувенирного и коммерческого искусства – наличие повторений и стандартизации. Эти качества, действительно, за последние десятилетия стали распространяться в скульптуре маконде; хотя многие мастера по-прежнему создают высокохудожественные произведения.

Тиражирование памятников современного полуремесленного и традиционного искусства в коммерческих целях приводит нас к еще одной

¹ Термин предложен английским африканистом М. Краудером. См.: *Mount M.W. African Art. The years since 1920.* P. 57.

исключительно широко распространенной категории сувенирного искусства – производству копий с произведений старого, традиционного искусства. Речь в данном случае пойдет именно о копиях, а не о подделках и имитациях, на которых мы остановимся ниже.

«Разрешенные» копии создаются главным образом под эгидой национальных художественных музеев и галерей ряда африканских государств. Одна из первых больших мастерских (так называемая «мастерская Алхадефф») была создана в Киншасе (Заир)¹ в конце 1940 – начале 1950-х годов африканским бизнесменом Алхадеффом. Здесь работает значительное число ремесленников, ни один из которых не является подлинным традиционным мастером. Они создают копии при помощи европейских инструментов, причем нередко не с оригиналов, а с воспроизведений в альбомах и книгах, изданных в Европе. Неудивительно, что их изделия подчас далеки от подлинных скульптур не только по манере исполнения, но и по стилю. Тем не менее они пользуются успехом в определенных кругах и успешно продаются как в магазине при мастерской: в Киншасе, так и на некоторых международных выставках, например в Нью-Йорке.

Одна из лучших мастерских существует при Музее деревенских ремесел Родеза – Ливингстона (Замбия). Интересен сам музей, находящийся в нескольких километрах от водопада Виктория. Он представляет собой целую деревню с традиционными жилищами, где работают кузнецы, резчики по дереву, керамисты и другие ремесленники. Иногда здесь же устраиваются представления ряженных в масках. В магазине при музее можно купить хорошие копии масок, скульптур, изделия из керамики, а также слайды и пластинки с записями африканских исполнителей народной музыки.

Наиболее качественные и точные копии памятников традиционной пластики создают в мастерской при музее Абиджана (Берег Слоновой Кости). Ремесленники, работающие в мастерской, выполняют по заказу посетителей копии экспонатов из богатой коллекции музея, используя традиционные материалы и технику.

Мы назвали лишь некоторые наиболее значительные центры по производству «узаконенных» копий, в действительности число их значительно больше. При всем разнообразии местных условий производства и сбыта им все же присущи некоторые общие особенности, которые и позволяют причислять их к индустрии сувенирного искусства. Прежде всего, за редчайшими исключениями, их выполняют не традиционные мастера,

¹ Название Демократической Республики Конго с 27 октября 1971 по 17 мая 1997 года. – *Прим. сост.*

а специально обученные ремесленники, и поэтому сами африканцы никогда не покупают и не используют в ритуальных целях эту продукцию. Хотя с технической точки зрения некоторые копии выполнены очень умело, они всегда суховаты и безжизненны, в них чувствуется холодный расчет и полностью отсутствует то, что В.Б. Мириманов сформулировал как «вдохновение мастера – смелая линия, яркая выразительность точно найденной формы»¹. Кроме того, нельзя забывать, что в ряде случаев ремесленники произвольно нарушают традиционный стиль и создают собственные вариации, которые выдают за точные копии старых произведений.

Между «разрешенными» копиями, подделками и произведениями современного традиционного искусства нет, строго говоря, четких границ, во всяком случае, если мы возьмем работы, выполненные на достаточно высоком профессионально-техническом уровне. Границы эти скорее функциональные – они возникают и объективно существуют в представлении определенных групп людей, таких, как исполнители, покупатели и знатоки африканского искусства. Что касается копий, выполненных в мастерских при музеях этнографии, они не вызывают особых споров хотя бы в силу их официально признанного статуса – это именно «копии», выполненные с вполне определенных памятников и не претендующие на подлинность.

Гораздо сложнее дело обстоит с подделками и произведениями современного традиционного искусства. Отличить их друг от друга часто практически невозможно даже специалисту, поскольку они создаются из традиционных материалов, при помощи традиционной техники и инструментов, нередко теми же резчиками, которые исполняют «подлинные» традиционные предметы. В качестве единственно и недостаточно убедительного, на наш взгляд, критерия было предложено хотя бы одноразовое использование скульптуры или маски в ритуале. У. Фэгг пишет о созданных в наши дни масках-наголовниках, что они «стали подлинными несколько лет тому назад, поскольку использовались в возрожденной церемонии, своего рода “благовословении” экспорта»².

При этом следует различать два варианта подделок – под старое традиционное искусство (именно их можно рассматривать как подделки в строгом смысле слова) и произведения, выполненные в традиционном стиле, но предназначенные не для прямого использования в современных ритуалах и церемониях, а непосредственно для продажи европейцам. Знатоки-туристы склонны рассматривать эту последнюю

¹ Мириманов В.Б. Взаимодействие культур. С. 387.

² Fagg W. Tribes and forms in African Art. London: Methuen. 1965. Opp. pl. 28.

категорию тоже в качестве подделок, даже если скульптура выполнена традиционными резчиками в полном соответствии с установившимся каноном, что, с нашей точки зрения, неоправданно.

Сейчас многие резчики и другие ремесленники прекрасно отдают себе отчет в том, что их работы покупают гораздо лучше, если они уже были в употреблении и какое-то время хранились по деревням. Это стимулирует исключительно высокое качество подделок, определить которое можно только при помощи современных методов научного анализа (химического, радиоуглеродного и т. д.). Ниже мы остановимся на некоторых характерных способах подделок произведений традиционного искусства.

Сейчас невозможно сказать, когда в странах Африки южнее Сахары впервые начали подделывать памятники искусства, так как до последнего десятилетия наука пренебрегала этими данными. Достоверно известно, что уже в 1930-х годах началось производство копий и подделок (в данном случае между ними трудно провести грань) пользовавшихся большим спросом у европейцев масок-наголовников типа Чи-Вара (народ бамана или бамбара, Мали)¹. Сначала эти маски, изображавшие стилизованную фигуру антилопы, строго следовали старым образцам, но постепенно резчики стали изменять и модернизировать формы, приспособляя их к вкусам покупателей. Однако позже, примерно с конца 1960 – начала 1970-х годов, когда стал расти спрос на старые и подлинные вещи, они вновь вернулись к точному копированию и имитации традиционных образцов.

В случае с масками-наголовниками Чи-Вара ситуация осложняется еще и тем, что подделки и копии исполняют те же традиционные резчики, которые создают аналогичные маски по заказу тайных обществ, так как в некоторых (очень немногих) деревнях страны бамана церемонии ряженных в масках сохраняются до наших дней. Другими словами, в данном случае можно лишь условно говорить о «подделках», поскольку отличить их от предметов, предназначенных для ритуальных представлений, практически невозможно, если не считать некоторых особенностей технологии.

Опытному мастеру, пользующемуся традиционными инструментами и приемами, нужно около десяти дней непрерывной работы, чтобы вырезать одну маску-наголовник типа Чи-Вара из дерева твердой породы. Наголовник же, предназначенный для продажи туристам, вырезают из мягкого дерева, и в этом случае процесс изготовления сокращается до трех дней. Затем поверхность в обоих случаях украшается простейшим

¹ Imperato P.J. The dance of Tyi Wara // African Art. V. IV, N°1, 1970. P. 74.

геометрическим орнаментом типа елочки, насечек и т.п. До сих пор процесс изготовления масок (за исключением выбора сорта дерева) практически совпадает.

Основное отличие масок, предназначенных для церемоний и для продажи, сводится к различию в приемах окончательной обработки поверхности. Маски «для себя» сначала зачерняют на тлеющих углях, в результате чего они приобретают глубокую, но неравномерную окраску, цвет которой варьируется от бархатисто-черного до темно-коричневого (с преобладанием черного). В дальнейшем их передают старшим членам тайных обществ, которые завершают отделку, натирая поверхность так называемым «сальным» деревом. Окончательная «обработка» поверхности происходит естественным путем – она приобретает шелковистую патину в результате частых прикосновений, а также и потому, что готовые маски обычно подвешивают к стропилам внутри жилища и их постоянно окутывает дым очага.

Маски-подделки также зачерняют над костром, но в дальнейшем, чтобы ускорить процесс, подвешивают к потолку копильни, где они довольно скоро покрываются густым слоем сажи. После полировки они приобретают равномерно окрашенную поверхность глубокого черного цвета, который никогда не встречается у подлинных масок. Кроме того, на них отсутствуют следы прикрепления к плетеным из растительных волокон шапочкам, в которых выступают ряженые.

Маски-наголовники Чи-Вара до сих пор создают в значительных количествах. Д. Кроули писал: «... на заднем дворе магазина в Уагадугу можно было видеть около 24 новых антилоп бамбара (устаревшее название народа бамана. – Н.Г.), 16 комплектов дверей догонов с деревянными замками и 11 новых фигурок “номоли” народа сенуфо, выполненных из мыльного камня... Через три месяца от этих запасов почти ничего не осталось»¹.

Приемы и способы подделок бесконечно варьируются и обновляются. Так, например, те же деревянные наголовники Чи-Вара иногда сознательно разбивают на куски и затем нарочито грубо чинят, чтобы были заметны места соединений, якобы говорящие об их «древнем» происхождении, а затем подбирают к этим фактически новым изделиям потрепанные шапочки-корзины.

Новые изделия из дерева и слоновой кости иногда бросают в кузов грузовика и возят по проселочным дорогам, чтобы поломки выглядели естественно, после чего грубо склеивают и утверждают, что это подлинные старинные изделия, долгое время находившиеся в употреблении. Изделия

¹ Crowley D.J. The Contemporary-Traditional Art Market in Africa. P. 46.

же из металла зарывают на какое-то время в землю или обрабатывают уксусом и кислотами, чтобы они приобрели «старинную» патину.

Остроумный способ подделок открыли мастера хауса, поселившиеся в окрестностях Аккры и «возродившие» производство гирек для взвешивания золотого песка, которые в прошлом создавали мастера народа ашанти (Гана). Эти знаменитые некогда гирьки вновь стали пользоваться большим спросом на туристском рынке, что немедленно вызвало широкую волну подделок. Они по-прежнему отливаются традиционным методом исчезающей восковой модели и по формам в сущности мало отличаются от настоящих. Их недавнее происхождение выдавали лишь грубые края, и предприимчивые торговцы и мастера предложили полировать их путем встряхивания в закрытых сосудах, наполненных песком и железными опилками. Отличить их от настоящих можно лишь по внутренним поверхностям, недоступным пальцу человека, отполированным так же тщательно, как и наружные.

Совершенствуются методы подделок, совершенствуются и методы торговли ими. Д. Кроули замечает в этой связи: «Большинство африканских торговцев сейчас грамотно, они любят показывать свои вещи в книгах по искусству или, еще лучше, в каталогах музеев и соответственно запрашивать огромные суммы, уверяя, что сохранили подлинные старые вещи. Один из них начинал торговаться таким образом: “Я спас эту вещь для профессора Зибера, но он не смог приехать в этом году и вот..”»¹. Сувенирное искусство и непосредственно примыкающие к нему копии и подделки памятников традиционного искусства, предназначенные почти исключительно для продажи европейцам и американцам, занимают доминирующее место в художественном производстве стран Африки южнее Сахары. Общее число произведений современных профессиональных художников, продаваемых как на внутреннем, так и на внешнем художественном рынке Африки, не может идти ни в какое сравнение с количеством подделок, копий и сувениров (даже если не считать изделий декоративно-прикладного искусства, которое остается за пределами настоящей работы). Так или иначе, но эта массовая продукция, имеющая отчетливо выраженную тенденцию к постоянному росту, представляет собой не просто издержки развития искусства, но и опасную конкуренцию индивидуальным формам творчества.

Вместе с тем было бы неправильно рассматривать сувенирное искусство как абсолютно отрицательное явление. Прежде всего нельзя забывать, что границы между этой, как правило, откровенно коммерческой продукцией,

¹ *Crowley D.J. The Contemporary-Traditional Art Market in Afric. P. 48.*

с одной стороны, и иными явлениями современного африканского искусства – с другой, достаточно неопределенны. Оно генетически связано с традиционным искусством (например ответвление «тиражируемой» скульптуры маконде, копии и их различные модификации и безусловные подделки), в неменьшей степени – с некоторыми проявлениями так называемых «промежуточных» форм искусства (например повторением и вульгаризацией стиля Пото-Пото) и, наконец, с профессиональным и полупрофессиональным искусством в его салонно-экзотическом варианте (отдельные работы Л. Факейе и стилизованные настенные маски Ф. Идубора).

Выделяя сувенирное искусство в особую категорию, мы должны определить его специфику, которая выражается прежде всего в механической повторяемости, стандартизации и полной неспособности к развитию, а не только в ремесленном исполнении и, нередко, в плохом вкусе его создателей. Эта последняя особенность является следствием породившего его «социального заказа», но никак не причиной низкого художественного уровня, исключающего саму возможность качественной оценки сувенирной продукции как явления искусства.

Успех сувенирного искусства обусловлен рядом факторов. Среди них не последнюю роль играет то обстоятельство, что, во-первых, определенные его виды имеют чисто функциональное значение (стулья, столики и другая мебель, всевозможные фигурные сосуды и ложки, подставки для книг и многое другое), во-вторых, оно способно удовлетворить самые разные вкусы и естественное в конечном счете желание вывезти на память (для чего, собственно, и создается сувенир) нечто «подлинно африканское».

Кроме того, существование хорошо организованного рынка и, как следствие этого, относительная доступность сувенирной продукции (в отличие, скажем, от подлинного традиционного искусства) способствуют знакомству, пусть искаженному и неполному, очень широкой аудитории европейских и американских стран с современным искусством Африки.

Вместе с тем массовое производство такого рода «аэропортного» ширпотреба – дело совсем не такое безобидное и аполитичное, как это может показаться на первый взгляд. Оно отнюдь в не меньшей степени, чем игнорирующее реальность и отрицающее само существование искусства модернистическое экспериментирование, уводит от действительности, от насущных жизненных проблем современной Африки, и в этом тоже проявляется вполне определенная политика. Оно является, в сущности, агрессивным насаждением пошлости и эстетического релятивизма. Поэтому при всей внешней несхожести «аэропорта» с авангардизмом они вполне закономерно оказываются в одном лагере и в равной мере противостоят прогрессивному искусству.

Н.В. Лаврентьева
«ЛУННЫЙ» МИР ЕГИПЕТСКИХ СЛЕПКОВ.
СОБРАНИЕ СЛЕПКОВ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА
ГМИИ имени А.С. ПУШКИНА:
СПЕЦИФИКА КОЛЛЕКЦИИ

Коллекция слепков в ГМИИ им. А.С. Пушкина не ограничена рамками только европейской истории искусства. Она включает в себя и собрание слепков искусства Древнего Египта и Передней Азии. Именно в случае с копиями искусства Древнего Востока особо ощутима некая иллюзорность: слепки существуют в особом упорядоченном мире музейных залов, хотя родина оригиналов – раскаленные солнцем храмы и спрятанные в горячих песках гробницы. Противостояние мрака и слепящего света – необходимое условие для восприятия древнеегипетских подлинников.

В музее все иначе: «Это особый призрачный мир, который обладает своей автаркией. И тем более важно создание его, что большинство в нем составляют *статуи* – плотские, материальные тела. В слепках они иссушены и обезличены (все делается из одного и того же гипса) – они становятся главным выразителем *души* и *духа*, а чувственная индивидуальность *тела* отрицается. Слепок входит в фундаментальную для культуры “конца века” систему *стилизации*»¹. Эти слепки – дети двух эпох: седой древности и рубежа веков, и это неизбежно накладывает на них особый отпечаток прожитого, отошедшего в прошлое. Они словно тени своих прообразов, освещенные лунным светом беспристрастной истории. Это особенно заметно, когда по ним долго не скользили человеческие взгляды, поскольку слепки были скрыты в запасниках.

¹ Акимова Л.И. Дрезденский Альбертинум и его московский «сын» // In Moskau ein kleines Albertinum erbauen. Iwan Zwetajew und Georg Treu im Briefwechsel (1881–1913). Устроить в Москве маленький Альбертинум. Переписка Ивана Цветаева и Георга Трея (1881–1913). Köln; Weimar; Wien: Bohlau, 2006. С. 74.

Первые египетские слепки в 1898 году заказал заместитель председателя Комитета по устройству Музея изящных искусств Юрий Степанович Нечаев-Мальцов (1834–1913) в Египетском музее в Каире. Подборку памятников осуществлял хранитель музея, знаменитый немецкий египтолог Эмиль Бругш. Идея Ю.С. Нечаева-Мальцова состояла в том, чтобы «поднести Музею копию самого интересного предмета каждой династии от Менеса до калифов»¹. В письме из Каира Ю.С. Нечаев-Мальцов пишет И.В. Цветаеву (1847–1913) о своих египетских путешествиях и успехах в деле приобретения гипсовых «снимков»: «Это будет самая полная коллекция в мире. Брукш-Бей отправил уже 19 ящик[ов] снимков с 38 предметами², список их к сему прилагаю. Остается почти столько же неготовых, но раскрашивать их он не взялся. Да и не испортило бы это снимки. В музее Гизе есть гипсовые снимки с замечательных произведений, находящихся в других музеях, но их не раскрашивали и не полировали»³. Ю.С. Нечаев-Мальцов, по-видимому, заказал всего около 60–70 слепков, но, вероятно, в Москву весь заказ целиком так и не был доставлен. В сохранившейся описи поименованы многие шедевры древнеегипетского искусства – «статуя жреца Хетепдиэфа, фараонов Хефрена (большая диоритовая и малая алебастровая), Микерина и Ниусерра, голова одного из таниссских сфинксов, стелы Тутмоса III, Тутмоса IV («стела сна») и Эхнатона, голова богини Мут с чертами лица царицы Мутноджемет, стела Пианхи и голова фараона эфиопской династии Тахарки, так называемая стела сатрапа раннеэллинистического времени и Канопский декрет»⁴.

Почти все из перечисленных памятников и сегодня находятся в коллекции ГМИИ, но сейчас нельзя точно определить, происходят ли они именно из этого заказа или это более поздние поступления. Дело в том, что значительная часть этих слепков погибла при пожаре в одном из помещений недостроенного здания Музея изящных искусств в конце 1904 года⁵. В начале XX века памятники древневосточного искусства заказывал сам Иван Владимирович Цветаев. Он отбирал экспонаты для копирования

¹ Письмо Ю.С. Нечаева-Мальцова И.В. Цветаеву от 31 декабря 1897 года // И.В. Цветаев – Ю.С. Нечаев-Мальцов. Переписка. 1897–1912. Том I. Апрель 1897 – май 1902. М.: Красная площадь, 2008. С. 83.

² Сохранился перечень в Отделе рукописей ГМИИ: Ф. 6. Оп. I. Ед. хр. 2314.

³ Письмо Ю.С. Нечаева-Мальцова И.В. Цветаеву от 12 марта 1898 года // И.В. Цветаев – Ю.С. Нечаев-Мальцов. Переписка. Том I. С. 85.

⁴ См.: Там же. С. 367. Прим. 12.

⁵ См.: Письмо И.В. Цветаева Ю.С. Нечаеву-Мальцову от 22 декабря 1904 года // Там же. Т. III. 1904–1905. М.: Красная площадь, 2010. С. 190–191.

в мастерских крупнейших европейских музеев: парижского Лувра, Британского музея в Лондоне, Переднеазиатского музея в Берлине. Несколько слепков были получены из старого собрания университета¹. Для получения в коллекцию крупных слепков И.В. Цветаев заказывает в дрезденском Альбертинуме, где находилась мастерская по изготовлению слепков (Gipsabgüsseerei)², копии статуй Танисского сфинкса и фараона Хефрена, подлинники которых хранятся в Египетском музее в Каире.

Однако история распорядилась так, что основой древнеегипетского собрания слепков послужил раздел копий коллекции В.С. Голенищева (1856–1947). Обладая великолепным собранием древнеегипетских подлинников, В.С. Голенищев дополнял его копиями, сделанными с памятников египетского искусства из разных музеев мира. Их подлинники находятся в музеях Турина, Милана, Лондона, Парижа, Берлина. Экспонаты, происходящие из европейских музеев, – это слепки с известных памятников, интересные В.С. Голенищеву как специалисту, которые он мог заказывать для собственной работы и по просьбам коллег для их исследований. Эти памятники хранились в Санкт-Петербурге в его особняке на Английской набережной, потом – на Моховой. Но это было не просто частное собрание коллекционера – помещения, где находились древности, были доступны публике³. Однако из-за материальных трудностей В.С. Голенищев был вынужден расстаться со своим детищем. В докладной записке А.А. Мосолову, заведующему канцелярией министерства императорского двора, В.С. Голенищев писал: «Заветной мечтой моей было сохранить до самой смерти при себе те предметы, которые я со страстью любителя отыскивал, приобретал и хранил и которые со временем хотел завещать какому-нибудь из отечественных музеев»⁴. И все же 24 февраля 1908 года состоялось

¹ Судя по записи в инвентарной книге. Коптские рельефы, снятые с деревянного иконостаса церкви Абу Серга в Старом Каире; ныне они хранятся в Коптском музее.

² И.В. Цветаев писал директору дрезденского собрания Г. Трею: «Мне хочется сделать заказы вашей Gipsabgüsseerei из всех эпох, начиная со статуи Хефрена...». См.: Письмо И.В. Цветаева Г. Трею от 25 февраля 1910 года // Устроить в Москве маленький Альбертинум. С. 259. Происхождение памятника восстановлено благодаря счетам Королевского скульптурного собрания (ОР ГМИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 69). См.: Там же. С. 261. Прим. 5.

³ Гнедич П.П. История искусств. СПб., 1897. Т. 1. С. 50.

⁴ Письмо В.С. Голенищева А.А. Мосолову от 18 марта 1908 года // Выдающийся русский востоковед В.С. Голенищев и история приобретения его

экстренное заседание Императорского русского археологического общества, проходившее на квартире В.С. Голенищева. После выступления профессора египтолога Б.А. Тураева и осмотра памятников, ученое собрание приняло следующее заключение по поводу коллекции: «Коллекция В.С. Голенищева и по своей научной важности, и по своему художественному и воспитательному значению занимает исключительное положение среди всех известных археологических собраний, происходящих из Египта», а также высказало «свое горячее пожелание, чтобы собранная выдающимся русским ученым с огромной любовью и знанием дела коллекция сделалась достоянием всего русского культурного общества, войдя в состав одного из публичных археологических собраний России. Уход этой коллекции из России был бы <...> огромной утратой для русской науки и просвещения. Ввиду всего вышесказанного императорское Русское археологическое общество постановило, через своего августейшего председателя, ходатайствовать перед своим высоким покровителем государем императором о приобретении в собственность государства коллекции В.С. Голенищева»¹.

После пожара 1904 года, когда почти полностью погибла коллекция слепков Нечаева-Мальцова, приобретение голенищевского собрания стало основной заботой основателя и первого директора музея И.В. Цветаева, что и состоялось в 1909 году. После долгих перипетий и тяжбы с Эрмитажем в 1911 году коллекция была отправлена в Москву, где ее должны были разместить в специально предназначенном для этого зале, который стараниями И.В. Цветаева, архитектора И.Р. Клейна и художника И.И. Нивинского был оформлен, как египетский храм. В Москве коллекцию встречал и принимал профессор Б.А. Тураев, заведовавший Египетским отделом музея².

Слепки из голенищевской коллекции первыми достигли стен музея, их менее других экспонатов коснулись сложности с приобретением коллекции. В этом несомненно заслуга самого В.С. Голенищева, что

коллекции в Музей изящных искусств (1909–1912). М.: ГМИИ, 1987.

С. 46. Докладная записка хранится в архиве Российской национальной библиотеки: Ф. 781. Д. 338. Л. 7–9. Генерал-майор А.А. Мосолов – начальник канцелярии министерства императорского двора.

¹ Цит. по: *Ходжаки С.И.* Отдел Востока Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Памятники и люди // Памятники и люди. М.: Восточная литература, 2003. С. 9. Документ хранится в архиве РНБ Ф.781. Ед. хр. 338. Л. 10–12.

² По совместительству с заведыванием Отделом Востока Эрмитажа.

засвидетельствовано в одном из его писем к И.В. Цветаеву: «Я отыскал у себя в кладовой, вместе с ящиками старых книг, ящик с гипсами, которые я считал давно пропавшими... Никому постороннему о найденных вещах я не нашел нужным заявлять, а просто поручил Алешкину¹ их упаковать вместе с витринами и передать Вам для музея в Москве»².

По-видимому, по крайней мере, часть слепков из собрания В.С. Голенищева поступила в Музей изящных искусств 21 августа 1909 года еще до доставки его коллекции подлинников древнеегипетских и переднеазиатских памятников. В музее сохранился черновик документа, где среди прочих вещей, привезенных в музей, упоминается «44 гипсовых слепка с египетских рельефов»³.

Слепки первоначально экспонировались вместе с подлинниками в зале древнеегипетского искусства. Сохранились фотографии этой экспозиции, которую создал Б.А. Тураев. И.В. Цветаев писал В.С. Голенищеву о работе Б.А. Тураева над экспозицией: «Любо-дорого посмотреть теперь на Б.А. Тураева – какой горячей любовью проникнута его работа по разбору и расстановке предметов Вашего собрания»⁴. Но у Голенищева продолжала болеть душа за судьбу его коллекции. В письмах к Б.А. Тураеву он беспокоится об экспонировании предметов в шкафах и советует как, на его взгляд, их лучше разместить, но полностью полагается в этом на Б.А. Тураева: «Впрочем, Вам на месте виднее, как это все оборудовать»⁵. Владимир Семенович и сам приезжал в Москву познакомиться с новым музеем и поучаствовать в работах по созданию экспозиции. И.В. Цветаев писал об этом Ю.С. Нечаеву-Мальцову: «Эти дни гостят у нас Голенищев и профессор-египтолог Тураев. Они приехали указывать, как расставлять египетскую коллекцию. Тураев и Голенищев боятся, что, с открытием

¹ Упаковщику.

² Выдающийся русский востоковед В.С. Голенищев... С. 95. Письмо В.С. Голенищева И.В. Цветаеву от 13 августа 1909 года // ОР ГМИИ. Ф. 6. Оп. I. Ед. хр. 568-а. Л. 1–2 об.

³ Там же. С. 96–97. Черновик о принятии хранителем А. Назаревским в музей памятников от упаковщика Ф. Алешкина // ОР ГМИИ. Ф. 2. Оп. I. Ед. хр. 318.

⁴ Там же. С. 130. Письмо И.В. Цветаева В.С. Голенищеву от 6 января 1912 хранится в парижском Центре В. Голенищева; ксерокопия письма – в ОР ГМИИ: Ф. 2. Оп. I. Ед. хр. 318. Л. 7–8 об.

⁵ Там же. С. 222. Письмо В.С. Голенищева Б.А. Тураеву из Ниццы от 18 (31) января 1912 года // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 10. Оп. I. Ед. хр. 158. Публикация Г.И. Качалиной.

Музея немцы-египтологи явятся для фотографирования лучшего в коллекции и первые издадут в свет¹.

Большая часть раздела копий коллекции В.С. Голенищева происходит также и из музеев Египта. В основном это признанные шедевры древнеегипетского искусства, такие как рельефы из гробницы Хеси-Ра (III династия), статуя богини Тауэрт (XXVI династия). В отдельные группы можно выделить слепки рельефов из гробницы Ти в Саккаре (V династия) и рельефов, хранящихся в Коптском музее, происходящих из христианских церквей в Старом Каире.

И если копии шедевров изготавливались для дополнения собрания подлинников, то в некоторых случаях перед нами могут раскрыться интересы В.С. Голенищева как ученого и как собирателя-знатока. Так, например, слепки с рельефов из гробницы вельможи Ти при продаже коллекции поступили в музей вместе с формами. Причем сами слепки сделаны порой довольно небрежно, так, что изображения не включают в себя всю сцену, расположенную на рельефе, или даже не всю фигуру полностью. Однако на большинстве оттисков присутствуют иероглифические знаки, которыми сопровождалось изображения. По-видимому, местные египетские рабочие, получив особое указание, выполняли этот заказ как умели. В.С. Голенищева не случайно могли интересоваться надписи в гробнице вельможи Ти. Дело в том, что гробница Ти находилась в том же некрополе, где и печально известная гробница Иси, рельефы из которой египетские власти пустили на продажу. В.С. Голенищев приобрел восемь рельефных фрагментов, однако еще несколько фрагментов не попали в его коллекцию – один рельеф остался в Египте (СМ 1394) и несколько фрагментов теперь хранятся в Копенгагене (Карлсбергская глиптотека)². Эти рельефы, датируемые концом IV – началом V династии – прекрасные примеры эпохи наивысшего развития древнеегипетского искусства Древнего царства. В.С. Голенищев, без сомнения, считал их одними из лучших предметов своей коллекции. Рельефы из гробницы Ти, копии которых В.С. Голенищев заказал в Египте, относятся не только к тому же саккарскому некрополю, но датируются этой же эпохой. Для подтверждения происхождения и датировки своих рельефов или для установления мастерской, работавшей по изготовлению изображений, В.С. Голенищев и заказывает копии. Рельефы из гробницы Ти могли служить ему аналогией, подтверждающей

¹ Письмо И.В. Цветаева Ю.С. Нечаеву-Мальцову от 19 октября 1911 года // ОР ГМИИ. Ф. 6. Оп. I. Ед. хр. 5458.

² *Berlev O., Hodjash S. The Egyptian Reliefs and Stelae in the Pushkin Museum of Fine Arts. Moscow; Leningrad: Aurora, 1982. P. 22–32.*

или опровергающей его гипотезы. Особое внимание, уделяемое им надписям, также довольно очевидно. Именно эпиграфический материал – способ исполнения и форма иероглифических знаков – порой является решающим для датировки памятника.

Подобная история связана, по-видимому, и со слепком так называемой «стелы Меттерниха»¹. Работая над изучением стелы² из собрания Меттерниха, он мог заказать необычную копию этого предмета. Его основа выполнена из дерева, сверху покрытого плотной бумагой, на которой сделан оттиск всех текстов этой магической стелы. Центральное изображение Хора на крокодилах в окружении богов выполнено в качестве гипсовой вставки. Кроме того, он приобретает большую гранитную статую, покрытую аналогичным текстом. В его коллекции также находится 10 статуэток бога Хора, стоящего на крокодиле³.

Первая экспозиция зала древнеегипетского искусства, включавшая также и слепки, стала своего рода началом музея. Б.А. Тураев писал, что «египетский зал музея называют храмом, в который надо входить с трепетом»⁴. За два месяца после открытия было продано 12 тысяч путеводителей по музею⁵. Коллекция производила ошеломляющее впечатление.

¹ Подлинник (360–342 до н.э.; XXX династия) хранится в Нью-Йорке в Музее Метрополитен (инв. № 50.85). Стела Меттерниха – самый известный пример так называемых целительных (или Хоровых) стел. Она была найдена в Александрии и подарена в 1828 году австрийскому канцлеру князю Меттерниху, отчего и получила свое название. Клеменс Меттерних-Виннебург (1773–1859) – министр иностранных дел и фактический глава австрийского правительства в 1809–1821, канцлер в 1821–1848 годах. На стеле изображен Хор-младенец как победитель Сетха и всякого зла. Вода, которой делались возлияния, стекала по стеле и становилась целительной. Такую же роль играли и магические заклинания.

² *Golénischeff W.S. Die Metternichstele in der Originalgrösse. Zum ersten Mal herausgegeben. Leipzig, 1877.*

³ *Ходжаши С.И.* Отдел Востока Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. С. 11.

⁴ Выдающийся русский востоковед В.С. Голенищев... С. 135. Письмо Б.А. Тураева В.С. Голенищеву от 1 декабря 1912 года хранится в архиве Парижского центра В. Голенищева; опубликовано С.И. Ходжаши. Ксерокопия письма находится в архиве ГМИИ.

⁵ *Музей изящных искусств. Краткий иллюстрированный путеводитель. Ч. I: Египет, Вавилон-Ассирия, Греция, Рим / Предисл. И.В. Цветаева; сост. Б. Тураев, В. Мальмберг, Н. Щербаков. М., 1912.*

Многие представления об истории классического искусства не могли не подвергнуться переосмыслению посетителями. В Египетском зале для московской публики был представлен новый материал, ранее названный скорее этнографическим, который попал в стены Музея изящных искусств. То, что зачастую представлялось результатом труда древних ремесленников, было наконец по справедливости поднято до уровня памятников истинного художественного творчества. Этому способствовало и их соседство со слепками классического античного искусства.

У И.В. Цветаева был еще один проект привлечения наглядного образовательного материала в музейное собрание. Это было связано с его увлечением макетами и архитектурными фотографиями. У И.В. Цветаева была идея написать книгу о храмах древнего мира, он проявлял особый интерес к подобному фотографическому материалу. Имелось такое собрание и у В.С. Голенищева. Но это было, в основном, собрание «специального характера» и представляло более иероглифический, чем архитектурный материал¹. Несмотря на сложности с приобретением и претензиями на эти альбомы фотографий Эрмитажа, они были переданы в московский музей и ныне хранятся в архиве ГМИИ². И.В. Цветаев знал о существовании коллекции фотографий египетских памятников в Каире у Э. Бругша, просил Б.А. Тураева о содействии в накоплении подобных материалов. Но не всем замыслам суждено было сбыться. Единственными моделями, приобретенными для музея, остались только макеты Акрополя и Парфенона, которые и сейчас можно видеть в Античном дворике.

Музей продолжал развиваться, поступали в него не только подлинники, но и слепки. В октябре 1927 года Музей изобразительных искусств получил слепки с древнеегипетских подлинников Государственного Эрмитажа. В описи есть упоминания об архитектурных моделях, например уменьшенных воспроизведениях различных типов египетских колонн³. К сожалению, они не сохранились. В 1928 и 1930 годах из Государственной

¹ Выдающийся русский востоковед В.С. Голенищев... С. 139. Письмо И.В. Цветаева Б.А. Тураеву от 30 июня 1913 года // ОР ГМИИ. Ф. 6. Оп. I. Ед. хр. 4672а. Л.1–2 об.

² Там же. С. 120.

³ Список репродукций Египетского отдела Государственного Эрмитажа. Спецификация на 9 ящиков музейных репродукций [слепков], [пересылаемых из Эрмитажа в Музей изобразительных искусств] // ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. I. Ед. хр. 708. Л. 11.

библиотеки имени В.И. Ленина поступило несколько экспонатов¹. Из инвентарных книг известно, что единичные поступления происходили в 1930-е годы из Политехнического музея² и Вхутеина³. В 1930-е годы⁴ муляжная мастерская при ГМИИ занималась изготовлением слепков с наиболее известных памятников древности своего же музейного собрания, а также с нескольких слепков из своих коллекций. Это было сделано в просветительских целях по аналогии с «античными» гипсами, которые устанавливались в художественных школах и в парках культуры и отдыха во многих городах страны. Египетские памятники выбирались более камерные – прежде всего это касалось мелкой пластики – они предназначались в основном для школ и художественных кружков в качестве наглядного учебного материала.

В 1930 годы в музее стала серьезно ощущаться нехватка помещений. Например, выставку Египетского отдела «Общественные классы в Древнем Египте» отдел из-за отсутствия места устраивал в Ассирийском зале⁵. Но в Египетском зале несмотря на его перегруженность слепки продолжают существовать в составе экспозиции.

После войны в 1946 году под руководством Всеволода Владимировича Павлова (1898–1972) была открыта новая экспозиция Египетского зала. Слепки продолжали делить зал с древнеегипетскими подлинниками. «Памятники размещались в старых голенищевских витринах. Центральное место в экспозиции занимал слепок сфинкса из Таниса с портретной головой Аменемхета III»⁶. Большой слепок Танисского сфинкса находился в московском собрании с открытия музея. В.С. Голенищев приобрел фрагмент царской статуи, которая при сопоставлении оказалась схожей с подписанной статуей Аменемхета III из эрмитажного собрания.

¹ В 1928 году поступила крышка Саркофага Сасобека (подлинник: Лондон, Британский музей) и фрагмент статуи Рамсеса II (подлинник: Лондон, Британский музей). В 1930 году поступило две плиты с иероглифическим текстом.

² Рельефы саркофага Тахо сына Петеманха (подлинник: Париж, Лувр) и рельеф из гробницы военачальника Каса (подлинник: Париж, Лувр).

³ Голова статуи Аменемхета III из Бубастиса (подлинник: Каир, Египетский музей) и крышка саркофага жрицы Анхнеснеберибнейт (подлинник: Лондон, Британский музей).

⁴ В 1930–1931 и 1933–1934 годах.

⁵ ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. I. Ед. хр. 730. Л. 1–2.

⁶ Ходжаиш С.И. Отдел Востока Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. С. 25.

Благодаря этим изысканиям В.С. Голенищеву удалось атрибуировать также и Танисского сфинкса, который был в древности неоднократно узурпирован¹. Подлинники сфинксов Аменемхета III, хранящиеся в Египетском музее в Каире (их несколько, они представляли аллею сфинксов), все в той или иной степени фрагментированы. Слепок же отличается полнотой сохранности. Именно технология снятия формы с различных частей этих памятников, являющих собой единую группу, и позволили при отливке создать «уник», по сохранности превосходящий дошедшие подлинники и позволяющий представить, как выглядел памятник изначально².

Несколько мелких экспонатов поступили в собрание в 1959 году (акт № 10) по завещанию Тамары Николаевны Бороздиной-Козьминой (1889–1959), ученицы Б.А. Тураева, работавшей в музее с его открытия³

¹ *Golénisheff W.S. Ermitage Impérial. Inventaire de la collection égyptienne.* 1891. P. 84–85, № 729.

² Эта технология использовалась и при «восстановлении» памятников в самом Каирском музее, где при ближайшем рассмотрении на многих подлинниках есть «реставрационные» догипсовки. Таким образом, в редких случаях возможности техники изготовления слепка при наличии фрагментированных тиражных подлинников позволяют создавать предметы, которые при визуальном восприятии превосходят сами подлинники, – так слепок становится «уникальным». Другой аспект проблемы «уникальности» слепка связан с утратой или изменением сохранности подлинника. В московском собрании древневосточных слепков есть и такой пример. Это слепок небольшой статуи правителя Лагаша Гудеа (XXII век до н.э.) из диорита, подлинник которой находился в Иракском музее древностей в Багдаде. Памятник поступил в музей в 1972 году от А.Н. Косыгина, получившего слепок в дар от директора Иракского музея г-на Фараджи в 1969 году. Сходная ситуация еще с одним слепком собрания – головой от статуи Санатрука I – правителя города Хатра (Парфия, I–III века н.э.). Подлинник также хранился в Багдаде. Поскольку в последние годы в результате военных действий на территории страны подлинники этих памятников были утрачены (по крайней мере, их местонахождение неизвестно), немногочисленные слепки, рассеянные (если они сохранились) по разным музеям и попавшие туда в качестве даров от высокопоставленных лиц, могут претендовать на роль своего рода подлинника. В любом случае, в данной ситуации значимость таких слепков для мирового фонда музейных ценностей возросла в разы.

³ После смерти Б.А. Тураева она стала заведующей отделом Древнего Египта и фактически возглавила отдел Древнего Востока. Проработала в музее до 1931 года.

и завещавшей свою небольшую коллекцию подлинников и слепков ГМИИ. По большей части это слепки со скарабеев и скарабеоидов из собрания ГМИИ. Возможно, это пробные оттиски, делавшиеся в муляжной мастерской, или, что вероятнее, приобретенные ею самой.

В 1960-х годах большая часть слепков была перемещена в запасники. С 1964 года шла работа по подготовке новой экспозиции отдела Древнего Востока. В одной из записок в дирекцию музея планировалось выставить в зале отдел египетского письма и Розеттский камень, «отвечая на настоятельные запросы кафедры истории МГУ»¹. В 1969 году была открыта новая экспозиция², которая делалась под руководством Светланы Измайловны Ходжаш (1923–2008). Но в этом решении слепкам места уже не нашлось, поскольку на протяжении последних десятилетий коллекция древнеегипетских подлинников еще более расширилась. Начиная с этого времени слепки пробыли в запасниках около тридцати лет.

Теперь египетские слепки были возвращены в экспозицию, но в залы музея, находящиеся в другом здании. С 1997 года и по настоящее время основная часть коллекции слепков искусства Древнего Востока экспонируется в трех залах Учебного художественного музея им. И.В. Цветаева в здании Российского государственного гуманитарного университета. Экспозиция выстроена хронологически и охватывает историю древнеегипетского искусства с первых царских династий до Греко-Римской эпохи. В «Ателье факсимильных копий» специально для экспозиции было изготовлено несколько слепков с подлинников, хранящихся в ГМИИ. Некоторые предметы по разным причинам не были включены в экспозицию и хранятся в запаснике. Коллекция египетских слепков ГМИИ на сегодняшний день является одним из наиболее полных слепочных собраний египетского искусства в мире. Так большинство призрачных памятников лунного мира египетских слепков вновь увидели свет.

Не стоит забывать, что, просуществовав уже около века в музейной среде, эти памятники имеют не только большое значение для воспитания юношества, но и обрели особый статус музейной ценности, прошедшей через все перипетии музейного становления и эволюции. Однако сам статус учебного музея слепков, будучи уникальным для Москвы, не всегда привычен для зрителя, воспринимающего его в контексте университетской среды. Подготовка к восприятию музейного памятника

¹ Ходжаш С.И. Отдел Востока Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Памятники и люди. С. 411; ОР ГМИИ. Ф. 5. Оп. I. Ед. хр. 2322. Л. 1, 2.

² Там же. С. 414. ОР ГМИИ. Там же. Ед. хр. 2802.

и особенности, связанные с локализацией экспозиции, выходят здесь на первый план. Иногда вещи рассматриваются как некий декор, дополнительное интерьера, а не самостоятельные музейные предметы. У студентов постоянно возникает вопрос: «А это настоящее?», на который музейному сотруднику, хранящему слепки, отвечать в текущей культурной ситуации становится все сложнее. Ведь в музее все должно быть «настоящим», то есть «древним–дорогим–эксклюзивным», а понимание специфики такого рода фондов все чаще остается уделом специалистов, несмотря на постоянную популяризацию. Но стоит только слепку выйти за пределы экспозиции и стать сувенирным изделием, даже без особого тщания выполненным в муляжной мастерской, для зрителя (и потенциального покупателя) этот предмет приобретает магическую притягательность, поскольку несет в себе потенциальную возможность обладания «почти тем самым», «тем, что, как настоящее» и пользуется популярностью не только на базарах Каира или Луксора, но и в музейных киосках всего мира. Такое отношение к предмету показывает негаснущее стремление «потребителя искусства» к обладанию, через которое, остается надеяться, все же возникнет интерес, а со временем придет и понимание ценности как подлинников, так и музейных слепков.

М.А. Чегодаев
«ВРЕМЯ ПРЕКРАСНОЕ ОТЦОВ ВАШИХ...»
ФЕНОМЕН АРХАИЗАЦИИ В ИСКУССТВЕ
ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Когда-то Платон, критикуя современное ему общество (и искусство!), привел в качестве образца для подражания искусство Древнего Египта, считая главным его достижением то, что оно «десять тысяч лет не изменялось»¹. Это (как мы теперь знаем) курьезное заявление – весьма показательное. И в первую очередь тем, что заставляет задуматься о том, как мы воспринимаем изменения, происходящие с течением времени в языке искусства, в его художественной форме. Иными словами, то, что можно было бы назвать «художественным стилем эпохи». Очевидно, что в искусстве разных цивилизаций скорость появления этих изменений, а главное – их масштаб, проявляются по-разному. Уже для древнего грека разница в сто лет для искусства была совершенно очевидной. Но только когда речь шла о греческом искусстве. И именно потому, что искусство, как и вся жизнь античного мира, изменялось со скоростью и в масштабах, невиданных для Древнего Востока. Это вовсе не означает, что искусство Востока и Египта в частности не менялось вовсе. Менялось и, как теперь становится понятным, порой со скоростью не меньшей, чем в Античности. Только изменения эти касались очень тонких и действительно малозаметных со стороны, но чрезвычайно важных для самой культуры деталей. Специалист сразу отличит скульптуру или рельеф не только, скажем, эпохи IV династии от времени V династии, но и укажет на целый ряд признаков, отличающих искусство эпохи одного царя от эпохи его преемника, не говоря уже об искусстве переломных эпох. А изменения в таком, казалось бы, консервативном деле, как

¹ Платон. Законы / Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1999. С. 657.

гончарное производство, стали вполне надежным критерием датировки.

И все же надо признать, что для европейца, будь то Платон или наш неискушенный современник, все эти тонкости остаются незаметными. Фасово-профильный разворот фигуры, плоскостность, отсутствие перспективы, да и вообще какой-либо «точки отсчета», все это настолько бросается в глаза, что гораздо более тонкие черты остаются уже незамеченными. Однако древнеегипетское искусство не предполагало постороннего зрителя. Оно жило по своим правилам и по этим же правилам оценивалось и воспринималось теми, кому оно было адресовано. А с их точки зрения искусство довольно быстро развивалось, и каждая следующая эпоха создавала что-то свое, вполне новое и характерное.

Поэтому нарочитое следование не только «древним образцам», но и стилистике искусства прошлого, было как раз не слишком типичным и достаточно редким явлением. Обычно оно сводилось к заимствованию какого-то понравившегося сюжета из гробницы в том же некрополе, что и строящаяся гробница, где этот сюжет воспроизводился. Естественно, речь шла о гробнице кого-то, кто уже был там похоронен, то есть о гробнице «предка». Иногда такой сюжет становился настолько популярным, что его копировали на протяжении долгого времени. Этому способствовало и то, что для египтян некрополь был не только местом почитания предков, но также музеем, библиотекой и наставлением одновременно. Посещение некрополей было не только благочестивым, но и полезным делом, ибо в некрополях оказывалась сосредоточенная культурная память Египта. Там люди встречались с прошлым своей страны, в определенном смысле с ее историей. Неудивительно, что в первую очередь именно с гробницами, точнее – с их художественным оформлением, оказываются связанными имевшие все же место случаи архаизации в искусстве. Причем проявлявшиеся не только в копировании древних образцов, но в сознательном следовании стилю искусства прошлых веков.

В северной части некрополя Саккары – огромного и веками почитаемого кладбища мемфисской знати – находится сильно разрушенная пирамида первого фараона VI династии Тети (2345–2323 до н.э.). Когда-то пирамида и примыкающий к ней заупокойный храм были обнесены стеной, вблизи которой расположились рядами грандиозные гробницы – *мастабы* визирей и высокопоставленных вельмож фараона. Так получилось, что и фараону, и его вельможам повезло: заупокойный культ владыки, не в пример большинству царей, продолжался много веков, невзирая на все потрясения, которые за это время выпадали Египту. Повезло и вельможам, ибо слава государя отражалась и на них: их имена,

начертанные над входами в усыпальницы, постоянно были перед глазами посетителей некрополя и потому постоянно произносились вслух, что имело первостепенное значение в заупокойном культе египтян. Везло им и дальше: ныне гробницы некрополя Тети – одни из самых грандиозных и лучше других сохранившиеся в Саккаре. Самой огромной и замечательно украшенной дивными рельефами является мастаба визиря Мериука, в которой был похоронен и он сам, и многие члены его обширного семейства. Надо заметить, что начало VI династии – это время, когда рельефное убранство гробниц Древнего царства достигает своего апогея. Стены и простенки гробниц оказываются покрытыми фризами раскрашенных рельефных изображений всевозможной хозяйственной деятельности в имении вельможи, а также сценами его плавания по реке, «смотрения на работы всякие», сидения перед жертвенным столом и множеством других сцен и композиций. Рельефы Мериука были выдающимся произведением даже на фоне в массе своей превосходных рельефов этой эпохи. В трех десятках помещений его гробницы мы видим сотни рельефов, и большинство из них – замечательные. Надо сказать, что не все они равного качества и не все они следуют одному какому-то стилю. Так, например, рельефы в помещениях жены Мериука и помещениях его сына Меритети заметно различаются. В мастабе Мериука есть и еще одно замечательное произведение искусства – на этот раз живописи. Погребальная камера визиря расписана великолепными изображениями всяческих заупокойных даров – только что появившееся новшество в оформлении гробниц: до этого времени погребальные камеры никак не украшались.

Соседями Мериука были тоже весьма высокопоставленные люди – Кагемни, Анхмахор и другие, чьи гробницы мало уступают его мастабе по качеству вырезанных в них рельефов. Высочайшее мастерство скульпторов и резчиков, создавших все эти гробницы, естественно, привлекало к ним внимание вельмож, строивших свои гробницы поблизости от них, и нет ничего удивительного, что их художники стремились сделать свои рельефы не хуже, чем у Мериука. Некрополи Древнего царства сооружались таким образом, что гробницы практически примыкали друг к другу, а порой просто пристраивались к предшествующей. Так обстоит дело и с двумя небольшими симметрично расположенными гробницами, пристроенными к фасаду длиннющей гробницы Мериука почти напротив входа в пирамиду Тети. Гробницы эти были раскопаны в начале XX века англичанами тогда же, когда и гробница Мериука. Принадлежали они двум жрецам – служителям пирамиды, то есть заупокойного культа Тети – неким Ихти и Хотепу. Гробницы были сильно разрушены, а от часовни Хотепа почти ничего не осталось, но все же можно судить,

что они были однотипными, симметрично обращенными друг к другу и, видимо, одинаково декорированными. В *сердабах* – закрытых помещениях для статуй находились тоже одинаковые весьма примечательные так называемые кубические сидящие изваяния. Здесь больше повезло Хотепу, чья ставшая известной статуя ныне находится в Каирском музее. Об убранстве гробниц мы можем судить по часовне Ихи, в которой сохранились и «ложная дверь» с титулатурой и жертвенными формулами в торце часовни, и рельефные изображения на стенах. Изображения на стенах – это симметрично расположенные рельефы сидящего за столом Ихи, возле ног которого расположились в одном случае мать, в другом – жена покойного, а перед ними – в нескольких регистрах – вереницы заупокойных жрецов и множество слуг, несущих Ихи всевозможные яства и прочие дары.

Сходство рельефов Ихи с рельефами гробницы Мерирука, особенно с рельефами часовни Меритети, не вызывает никакого сомнения. Совершенно очевидно, что прекрасный мастер, трудившийся в часовне Ихи, очень умело воспользовался в качестве образца одними из лучших рельефов Саккары. Ничего удивительного в том, что служители пирамиды Тети, похороненные практически на своем «рабочем месте», воспользовались образчиком великолепного оформления гробницы, к которой они так удачно пристроились. Так поступали очень многие. Необычность этих гробниц в другом. Если не знать иероглифики и не иметь возможности прочесть того, что написано на ложной двери Ихи, у посетителя его гробницы не возникнет и тени сомнения в принадлежности Ихи к эпохе знаменитого фараона. Вся стилистика исполнения рельефов, композиция, форма иероглифов, все те многочисленные мелкие частности, которые служат египтологам критериями для датировки гробниц, – все это указывает на VI династию как на время создания гробницы Ихи. Но тексты говорят об обратном: помимо того, что Ихи и Хотеп последовательно занимали должность хранителя пирамиды Тети, они были также вельможами Аменемхета I (1985–1956 до н.э.). Таким образом, получается, что Ихи и Хотеп построили свои гробницы три века спустя после смерти Тети, в самом начале правления XII династии, основателем которой и был визирь Аменемхет ставший в конце концов фараоном.

В случае с гробницами Ихи и Хотепа не увидеть намеренную архаизацию просто невозможно: искусство начала Среднего царства резко отличается от искусства второй половины Древнего царства. Рельефы этого времени напоминают резьбу по металлу: совершенные чеканные линии без каких бы то ни было «вольностей», которые иногда позволяли себе художники Древнего царства. Пропорции фигур более вытянутые, позы, пожалуй, более напряженные. Конечно, отрицать стремление после двух

веков смут следовать образцам столичного искусства эпохи процветания не приходится, но все же к такому разительному сходству художники Среднего царства обычно не прибегали. Тем более, что в данном случае копировались не только сцены древней гробницы, но воспроизводилась вся стилистика искусства того времени. Приходится признать, что перед нами сознательно выполненная имитация.

Гробницы Ихи и Хотепа представляют собой настолько интересное и загадочное явление, что их затрагивают (в разной степени) две статьи в сборнике, специально посвященном вопросам архаизации и новациям в культуре Египта эпохи Среднего царства¹. Помимо имитации рельефного оформления обеих гробниц в них имеется немало других интересных вещей. Во-первых, надо отметить, что архаизации подверглись только рельефы, статуи же – сугубо среднецарские. Во-вторых, необычайно интересным выглядит подземное их устройство. Здесь тоже нет ничего, что говорило бы о подражании архитектуре Древнего царства, однако некоторые детали представляются исключительно интересными. Так, погребальные камеры располагаются не на дне вертикально вырубленных колодцев, а в конце достаточно длинных коридоров, уходящих от гробниц в сторону пирамиды, и оказываются они уже за стеной, окружавшей когда-то весь пирамидный комплекс. То есть саркофаги обоих жрецов оказывались внутри ограды. Таким образом, их погребения включались в систему погребения самого Тети. Более того, стены погребальных камер Ихи и Хотепа были покрыты изречениями «Текстов Пирамид», скопированных со стен именно пирамиды Тети. Все эти начинания, поскольку они касались заупокойного культа фараона, ни при каких условиях не могли быть самостоятельностью самих жрецов. Такие вещи могли быть сделаны исключительно с санкции и по прямому указанию правящего монарха. Все это неизбежно ставит вопрос: зачем подобная манипуляция понадобилась Аменемхету I?

Ответить на это наверняка мы никогда уже не сможем. Можно только предполагать с определенной долей вероятности, тем более что некоторые факты лежат на поверхности. Эпоха Аменемхета была временем необычным. Закончился период смуты и гражданских войн, наступивший после гибели Древнего царства. На престоле фараонов оказался человек выдающийся и храбрый. Будучи по происхождению простым смертным, он, последний визирь XI династии, каким-то образом завладел короной

¹ *Silverman D.P., Simpson W.K., Wegner J.W.* Yale University & University of Pennsylvania. *Archaism and innovation: Studies in the culture of Middle Kingdom Egypt.* New Haven: Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Yale University, 2009. P. 47–101.

и стал основателем новой блистательной эпохи в истории Египта. Понимая это, новый фараон впервые объявил то, что потом делалось еще несколько раз в истории и тоже по чрезвычайным поводам. Он провозгласил эру *Ухем-месу* «Повтор Рождения» – ни мало, ни много как повторное объединение страны, повторное установление царской власти и т.д. Иными словами, он запустил «второй дубль» сотворения мира. А это означало, что под древней историей Египта и всего мироздания подводится черта и вся эпоха Древнего царства уходит в прошлое и, что было чрезвычайно важным, отныне бог Хор будет воплощаться в наследниках царя Аменемхета, а не в эфемерных и сомнительных потомках царей прошлого. Однако ему зачем-то понадобилось всячески укрепить заупокойный культ царя Тети. Чем так славен был ему первый царь VI династии, судя по некоторым данным убитый заговорщиками, мы, скорее всего, никогда уже не узнаем. На то могут быть только некоторые предположения. Тети, как и Аменемхет, не был по рождению царем, но так же стал основателем новой и весьма славной династии. Можно предположить, что, прославляя культ Тети, Аменемхет I уподоблял себя этому царю и в какой-то степени «Повтор Рождения» воспринимался буквально. Таким образом, «время болезни»¹ как бы элиминировалось и «Повтор Рождения» начинался с воцарения последней успешной династии Древнего царства. Однако возвеличивая культ Тети, Аменемхет возобновлял и функционирование его некрополя, раз уж он приказал хоронить жрецов его пирамиды подобным образом. Но тогда придется признать, что новый царь был в своих начинаниях предельно последовательным, коль даже оформление гробниц отвечало этим намерениям. Вопрос лишь: в чем был смысл подобного оформления? Ведь во всех остальных памятниках искусства этого времени ничего подобного мы не встретим. Значит, история с гробницами Ихи и Хотепа имела разовый характер. Одно бесспорно: художники эпохи Аменемхета I прекрасно пользовались архаизацией как техническим приемом. Они великолепно ощущали стиль искусства времени VI династии и могли блестяще его имитировать, создав необычайно тонкую и умелую стилизацию. Вот только зачем?

То, что древние египтяне испытывали интерес к прошлому своей страны – хорошо известно². В пространственно-временном аспекте универсалий своей культуры древние египтяне, как, впрочем, и многие другие

¹ Так египтяне называли страшную эпоху Первого переходного периода.

² Об этом написано очень много; см., например, недавний сборник статей, специально посвященный этой проблеме: «Never had the like occurred»: Egypt's view of its past. London: Institute of Archaeology; University College London, 2003.

народы, помещали прошлое впереди себя, а будущее за спиной. Практически замкнутая в течение многих столетий культура видела истоки своего возникновения и черпала силы для развития во времена первотворения и эпохи идеального существования мира, которые представлялись ей отдаленными, но совершенно ясными и понятными. Чрезвычайно своеобразная, доведенная до совершенства мифотеология, ставшая основой египетского мировоззрения, видела в идеальных событиях сакрального прошлого и образец, и камертон, и установления на будущее. Развитие цивилизации воспринималось как максимально точное следование этим установлениям «времени Бога». Порядок вещей, возникший в результате сотворения мира во всем его необъятном многообразии, описывался одним универсальным термином «*маат*», включавшим в себя все *правильное* как в природе, так и в обществе. Обязанностью фараона, точнее – смыслом и назначением самого института царской власти – было «творение *маат*». Собственно, под этим и понималось поддержание (а согласно египетскому восприятию времени – воспроизведение) божественного порядка и мироустройства. Это было настолько основополагающим фактором существования и назначения цивилизации, что когда фараонам приходилось кардинальным образом менять что-то в устройстве своего государства, они, очевидно – совершенно искренне, утверждали, что *возвращаются* к древним, а потому – правильным порядкам. Можно было бы полагать, что уже это само по себе должно было сразу же остановить малейшее движение искусства и превратить его в механическое тиражирование образца. Однако мы прекрасно знаем, что это не так. Безусловно, существовали правила и «предписания», однако касались они самого «устройства» египетского искусства, но не его развития¹. Более того, вплоть до времени XXVI династии (VII век до н.э.), когда в искусстве наступил так называемый «Саисский ренессанс» и началось копирование и прямое подражание рельефам Древнего царства, архаизация носит крайне ограниченный характер. Иными словами, постоянно обращенная в прошлое культура начала в полной мере *следовать* этому прошлому только в самом конце своего существования.

Чем же тогда была реально существовавшая периодически возникающая потребность в архаизации искусства и стилизации его под искусство прошлого? Очевидно, что сознательная архаизация возможна только тогда, когда мы осознаем отличия искусства нашего времени от искусства старого. Только почувствовав и сформулировав эти отличия, мы сможем

¹ См. об этом в замечательной книге: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. С. 15–41.

создать произведение, похожее на те, которые делались раньше. Иными словами, сначала у нас должно сложиться вполне определенное представление о *Прошлом* и о его художественном стиле. Поэтому чтобы попытаться понять причины этого явления, нам надо прежде всего уяснить каким было в Древнем Египте понимание прошлого и как оно «выглядело». Для этого нам придется взглянуть на египетское искусство с точки зрения его связи с самими основами культуры, с ее главными категориями и, в первую очередь, конечно, с категорией времени.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с древнеегипетским искусством, особенно живописью и рельефами, но о чем редко говорят, это загадочная «детскость» основных его черт при всем безусловном мастерстве тех, кто его создавал. То, как египетский художник разворачивает фигуры на плоскости, как он обходится даже без намеков на перспективу, с какой избыточной подробностью он изображает отдельные детали вроде оперения птиц или листьев на деревьях – все это заставляет вспоминать рисунки детей, а не взрослых. О схожести принципов рисования древнеегипетских художников с творчеством детей дошкольного возраста писал еще в 1919 году Г. Шефер¹, но только сейчас этому находится реальное – психофизиологическое – объяснение. Мифологическое мышление людей эпохи ранних цивилизаций было не только культурным, но и закономерным стадийным феноменом. Все характерные черты этого способа мышления с его парадоксальной с нашей точки зрения системой классификации, отождествлением по единичным признакам, объективизацией мыслей и чувств и т.д. – все это было проявлением психики, еще не во всем похожей на нашу². Эпоха перехода от образно-конкретного к абстрактному мышлению порождала культуры, создававшие выдающиеся произведения искусства и, одновременно, постоянно ставящие нас в тупик странностью и действительно «детскостью» своего восприятия и отображения мира. Эти черты очень ясно проступают в форме языково-го мышления, в не меньшей степени проявляются они и в искусстве.

Мифологическое мышление, которое мы так часто называем «метафорическим», это не прием, не продукт художественного творчества, а реально существовавшая форма выражения мыслительных процессов. То, что сейчас совершенно «законно» живет в литературе, кино, театре, еще совсем недавно было обыденной формой мышления. Парадоксальность этой ситуации становится для нас постоянной «обманкой», и мы

¹ Schäfer H. Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage. Wiesbaden, 1963 (repr.).

² Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. СПб.: Алетей, 2010. С. 31–44; 260–301.

невольно воспринимаем древнеегипетскую культуру практически как тождественную нашей и, признавая своеобразие ее «художественного языка», приписываем ей нашу собственную логику и мотивации, на самом деле совершенно ей чуждые. Нам невольно кажется, что своеобразие египетского искусства определяется тем, что художники сознательно избрали такую стилистическую форму и просто следовали традиции и что если бы египетский художник переехал, например, в Грецию, с ним бы произошло практически то же, что произошло с Эль Греко, когда он перебрался в Испанию. А между тем форма египетского искусства (особенно живописи и рельефа) это закономерное отражение такой формы мышления, которое оперирует отдельными частями, перемещаясь от одной к другой, но никак их не синтезирует. Архаическая картина мира – это причудливый пазл, в котором элементы не подгоняются друг к другу, перекрывают друг друга и который, тем не менее, поразительным образом всегда идеально «собирается» с точки зрения того, кто его складывает¹. И это вполне закономерно, поскольку архаическое мышление в каждый отдельный момент обрабатывает один конкретный фрагмент, а затем переходит к следующему. Такая операция действительно не замечает непрерывно возникающих вопиющих противоречий, поскольку каждый по отдельности фрагмент просто не может быть противоречивым². Общая картина при этом получается в виде суммы фрагментов, а не их синтеза, но поскольку «читается» такая картина по тем же принципам, по которым складывается – противоречия остаются вне поля зрения «смотрящего». Еще раз подчеркнем, что это – реальная форма мышления, отражавшаяся во всех проявлениях языка культуры. В непосредственно языковом мышлении оно порождает «относительные формы», при которых позиция субъекта предложения смещается на объекты в процессе его развертывания. В искусстве же оно проявляется в построении фигуры на плоскости по принципу ортогональной проекции, фактически сканирования, когда позиция «фокуса» находится напротив каждого ее элемента³. Мифологическое

¹ Так Нут, богиня неба, описывается то как женщина, стоящая аркой над землей, то как корова, то как свинья, то как небесный поток.

² В случае с богиней Нут ее образ зависит от того, что мы в данный момент о ней повествуем: как жена бога Геба она – женщина; как мать солнечного бога – корова; как породительница звезд – свинья. Для мифологического мышления только это имеет смысл, и закономерный для нас вопрос: «Кто такая богиня Нут?» показался бы египтянину абсурдным.

³ Этот принцип «художественного черчения» в древнеегипетском искусстве был блестяще разобран в упомянутой книге Б. Раушенбаха.

мышление было совершенно закономерной стадией развития человеческого сознания, породившей свою специфическую знаковую систему, одним из проявлений которой было, в частности, рождение морфографических систем письма, к коим относится египетская иероглифика¹. С точки зрения развития человеческого сознания эта стадия действительно соответствует *форме* детского мышления. Но никак не интеллекта. Древнеегипетская цивилизация была способна породить не только выдающиеся произведения искусства и архитектуры, но и удивительные по глубине и мудрости памятники теологии и «философии жизни». Мудрец с мышлением ребенка – таким представляется образ культуры этих людей, которые видели, чувствовали и переживали то же, что чувствуем и переживаем мы, но чьи рассуждения, объяснения и мотивации были чуть-чуть иными, чем наши. Вот это «чуть-чуть» и создает, как мне представляется, те трудности, которые постоянно возникают у нас при попытке взглянуть на мир глазами древних египтян. Когда, например, человек считает, что любовь – это не его собственные чувства, а сознательное воздействие на него со стороны объекта этих чувств. Или когда он уверен, что спонтанно родившаяся в голове мысль была на самом деле подсказана ему кем-то извне. Причинно-следственные связи, управляющие всеми событиями нашей жизни, мы, как правило, даже не замечаем ввиду их самоочевидности. Древних же египтян (как и детей) они наоборот чрезвычайно занимали, и объяснению их они придавали огромное значение. В полной мере это относится и к интересующей нас сейчас теме – восприятию ими феномена времени и того, чем оно отличается от нашего.

Итак, все, что когда-либо возникло и существует, неизбежно несет на себе черты того времени, когда оно возникло. Оно всегда с ним связано и в известной степени ему принадлежит. Принадлежность «своему» времени ощущается окружающими по целому ряду (в том числе и внешних) признаков. Иными словами, «то, что рождено или создано в данный момент времени, обладает качеством этого момента времени»². И действительно, нас постоянно окружает прошлое. Оно присутствует в нашей жизни

¹ Бернштейн Н.А. О построении движений // Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений. М.: Издательство «Институт практической психологии»; Воронеж: НПО «Модэк», 1997. С. 88. См. теперь об этом подробно: Куценков П.А. От изображения к знаку (в печати).

² Юнг К.Г. Памяти Рихарда Вильгельма // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. С. 83.

не только в памяти – самом главном его прибежище, но и в бесчисленном множестве артефактов. Причем совсем не только в памятниках и монументах, которые для того и создавались, чтобы сохранить в веках память о каком-то событии или человеке. Предметы быта, техники, следы давних сражений, не говоря уже о письмах и газетах, – все это делает прошлое осязаемым, живым, перекидывает мостик в настоящее и влияет на него. Совершенно особым образом время живет в искусстве и особенно в архитектуре. Созданные в контексте и на языке художественного творчества своего времени и продолжая жить в нашем, произведения искусства оказываются квинтэссенцией того, что мы воспринимаем как дух, эстетику, «содержание» эпохи. Культурная память дробит историю по своим меркам, как правило, не совпадающим с рубежами веков: Ренессанс, Новое время, эпоха великих географических открытий... Даже когда мы говорим «Девятнадцатый век» (как имя собственное), мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что вкладываем в это понятие нечто большее, чем просто сто лет от 1801-го до 1900 года. Каждая эпоха предстает в нашей памяти и присутствует в нашей жизни как уникальная, неповторимая, со своим только ей присущим обликом, и в этом культура и собственно искусство играют ведущую роль. Таким образом, представление о времени как о чем-то вполне осязаемом, имеющем свой характерный облик – это отнюдь не специфически египетский феномен.

Однако мало где как в Древнем Египте осознание этого феномена приобретало такой ярко выраженный и, можно даже сказать – прикладной характер. Дело в том, что с помощью искусства временем можно управлять, причем в самом что ни на есть прямом значении этого слова. Попробуем показать, как такое было возможно.

Общим обозначением понятия «время» было слово  *rk* (*pek*) – «срок, время, эпоха». Оно не подразумевало какого-то определенного временного промежутка и употреблялось для общего обозначения понятия. Были и свои обозначения для вполне конкретных отрезков, таких как «год», «месяц», «день» и т.д. Но были и особые крайне важные в культурно-смысловом отношении понятия, передающие не количественные, а качественные характеристики времени. В нашей жизни мы тоже пользуемся такими понятиями, как «рабочее время», «свободное время», «личное время», однако по степени важности для нашей картины мира они играют несравненно меньшую роль, чем те, которые нам сейчас предстоит рассмотреть. В египетской картине мира понятия, о которых пойдет речь, имеют основополагающее значение и находятся в непосредственной связи не только с мировоззрением египтян, но с самим их языковым мышлением. Понимание категорий древнеегипет-

ской культуры, связанных со временем, трудно не в последнюю очередь еще и потому, что египетский язык (как и родственные ему языки) не имел грамматически выраженного времени. То, что мы традиционно называем египетским глаголом, на самом деле таковым не является. По сути – это имя действия, передающее некоторые его качества, такие как степень завершенности, переходность, залог, но не времена. Система, с помощью которой египтяне определяли последовательность действий и которую мы вынуждены переводить грамматическими временами, на самом деле – пространственная. Форманты, используемые для этой цели – суть локативные морфемы, располагающие имена действия на том или ином удалении от говорящего. Иначе говоря, египетское грамматическое время – это *пространство*, в котором то, что произошло, условно говоря, вчера, находится от меня дальше того, что произошло сегодня¹. Пространственное восприятие времени – это одна из важнейших черт древнеегипетской культуры, и все ее дальнейшие операции с категорией времени базируются на этой основе. Таким образом, египетское время – это род пространства, и все его составляющие обладают качествами и характеристиками, свойственными именно частям пространства. Так, например, пространство иного мира делится на часы, и у этих часов имеется пространственная протяженность. К тому же они обладают своим ландшафтом, населением и у каждого есть врата. Однако пространственность египетского времени не мешает ему двигаться. Точнее, события движутся по нему от некой начальной точки к конечной, будь то человеческая жизнь или срок существования Вселенной. За время этого пути то, что движется – изменяется, например, человек взрослеет и стареет. При этом, разумеется, меняется его внешность, что оказывается чрезвычайно важным для египетского восприятия человеческой жизни. Но об этом – чуть позже.

Еще одним трудным для понимания аспектом египетской категории времени является то, что оно обладает двумя перманентностями, которые мы, за неимением ничего другого, обозначаем словом «вечность»: «вечность» *nḥḥ* (*нехех*) и «вечность» *djw* (*джет*). Это два фундаментальных понятия, на которых, собственно, базируется функционирование египетской вселенной. При этом оба обладают целым набором характеристик, позволяющих утверждать, что *nḥḥ* и *djw* составляют пару одной из важнейших бинарных оппозиций египетской культуры, что позволяет до некоторой степени уяснить их содержание.

¹ Чегодаев М.А. Древний Египет: язык и культура // Древний Восток: общность и своеобразие культурных традиций. М.: ИВ РАН, 2001. С. 33–51.

Nhh (слово м.р.) относится к той же части египетского мироздания, что и понятия «мужское», «активное», «жизнь», «свет», «день», «огонь». *Dt* (слово ж.р.), в свою очередь, располагается там же, где и «женское», «пассивное», «смерть», «тьма», «ночь», «вода». *Nhh* пишется с определителем «солнце», *dt* с определителем «земля». Этот последний факт одно время заставлял видеть в первом слове понятие «вечность», а во втором – «бесконечность», то есть понимать все вместе как оппозицию «время – пространство». Однако такой оппозиции в египетской культуре нет, и детерминативы в данном случае обозначают иное: круговорот солнца и неподвижность земли; *nhh* вечно движется, *dt* вечно пребывает. Очень показательно, что у двух этих понятий есть точные соответствия на уровне языкового мышления, из которых они, очевидно, и возникли. Понятию *nhh* соответствует форма «многократного (перманентного) действия», так называемый «имперфект», а понятию *dt* – невероятно интересная форма «предела действия», так называемый «статив»¹. Все, что относится ко времени *nhh*, движется, активно развивается; время *dt* пребывает в неподвижности и неизменности. Египетские религиозные тексты соотносят время *nhh* с такими понятиями как «утро», «завтра», и прямо указывают, что *nhh* – это солнечный бог Ра. Про *dt* говорится, что это «вчера», «ночь» и что это – Осирис². Эти два аспекта бытования времени дают понять нам механику образования прошлого и в этом смысле понятие *dt* будет для нас чрезвычайно важным. Все что обитает, действует и происходит на земле, проживает свою жизнь, но по завершении ее не уходит в небытие, а остается в бесконечной неизменности времени *dt*, действительно уподобляясь Осирису. В этом времени оказываются и начало, и конец события, там же пребывают все его участники и обстоятельства³. По сути своей термин *dt* в наибольшей степени соответствует нашему понятию «прошлое», но с очень четким пониманием того, что это

¹ См. об этом подробно в замечательной книге Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. М.: Присцельс, 1999. С. 118–133. Египетский статив показывает такое состояние, когда действие достигает своего предела и «останавливается», превращаясь, по сути, в качество субъекта действия. Изменить в нем ничего нельзя, и отрицания эта форма не имеет.

² На языке египетской мифотеологии трудно придумать более понятное определение.

³ В этом смысле *dt* напоминает книгу, стоящую на полке. В ней одновременно содержатся и начало, и развитие, и конец события, но разворачиваться они начнут, только когда мы станем ее читать.

прошлое неразрывно связано с нашим настоящим, ибо ждет нас впереди¹. В замечательной древнеегипетской сказке о чародее Джеди царевич Джедефхор обещает ему, что его отец, царь Хеопс, «проведет тебя ко времени прекрасному отцов твоих, пребывающих в некрополе». В конце концов, каждая эпоха уходит в *dt* и там пребывает, оставаясь законченной и неизменной. Где-то там обитают Египет Джосера, Египет Хеопса, Египет Тети. Собственно, в нашем сознании происходит нечто похожее: в нем тоже живут «Наполеоновская Франция» и «Николаевская Россия». Однако есть принципиальная разница: наше прошлое – категория исключительно временная, а египетское – пространственная. Поэтому «Викторианская Англия» живет в нашей культурной памяти, а «Египет Джосера» обитает в совершенно определенном, пусть и особом *пространстве*, и пространство это вовсе не недоступно. Степень уверенности в качественном различии разных периодов времени у египтян была таковой, что вычисляя общую площадь своей страны, они умножали ее истинные размеры на три в соответствии с тремя сезонами их календарного года². Ведь очевидно, что Египет летом, это совершенно другая страна, нежели Египет зимой, и квадратные километры у них *не общие*. Поэтому не может быть никаких сомнений, что Египет одного фараона – это принципиально иная страна, чем Египет другого царя.

И здесь мы подходим к чрезвычайно важному и, к сожалению, крайне малоизученному вопросу о том, как египтяне представляли себе облик этого времени. Время, прежде чем уйти в *dt*, проходит несколько этапов. Все, что так или иначе живет и действует, периодически оказывается в разных состояниях, и эти состояния описываются терминами, которые мы вынуждены переводить как разные периоды времени, сродни тех, о которых мы говорили выше. Между рождением и смертью человек находится в состоянии  *h^tw* (*ахау*) – буквально «стоянии». Это слово мы переводим как «время жизни», «жизненный срок». И действительно, египтяне обозначали им то состояние человека, которое относилось именно к его «проживанию» и никак не описывало его деятельность. Для этого существовал свой термин  *h³w* (*хау*) – буквально

¹ Осознание того, что двигаясь по времени вперед мы, в конце концов, окажемся в прошлом, явно повлияло на сложение у египтян представления об ином мире как о замкнутом в кольцо пространстве, а также об Уроборосе – змее кусающей себя за хвост как о символе времени.

² Берлев О.Д. Наследство Геба // Подати и повинности на древнем Востоке. СПб.: Петербург. Востоковедение, 1999. С. 6–33.

«обстоятельства»¹. Он обозначал тот отрезок времени, когда человек (или любой иной действующий объект) выполнял свои «прямые обязанности». Время, пока жрец исполняет свои обязанности – это *h3w* жреца, букв. «жрец в *h3w* его». Как только он их закончи и, скажем, вернется домой – начнется его *h3w* как отца семейства. Когда горит огонь – это «огонь в *h3w* его» и т.д. Правящий государь – это «царь своего времени». Последний случай особо важен, ибо распространяется не только на царя, но и на все, чем он управляет: на всех его подданных, его землю, на все, что на ней и в ней обитает, короче – на *Египет его времени*. Время *h3w* царя это и есть его «эпоха». Эпоха, которая по завершению своему окажется в *dt* и станет там пребывать.

Но, как недвусмысленно показывает наш опыт, пока «проходят месяцы дней» люди и предметы меняется. На протяжении времени они последовательно, если так можно выразиться, «переживают» несколько своих  *hprw* (*хеперу*), что можно попытаться перевести как «изменение», «развитие», «существование». Ни один из наших терминов не в состоянии буквально передать значение этого слова, притом что эта категория чрезвычайно важна для древнеегипетской культуры. Но все же можно говорить, что она связана с важнейшими проявлениями жизни как таковой. Это слово может обозначать как «возрасты» одного человека, так и «поколения» обитателей страны. То есть в самом общем плане – изменения, переживаемые за время существования². И здесь начинается самое «египетское» в отношении человека к своим изменениям во времени. Дело в том, что эти изменения в наибольшей степени проявляются в изменении внешнего облика. Чем больше прошло времени, тем сильнее мы меняемся. И оказывается, что каждому возрасту соответствует свой внешний облик, что, кстати сказать, заявляет о себе и в нашей повседневной жизни, например, когда мы клеиваем в паспорт фотографию, «соответствующую настоящему возрасту». Чем дольше мы живем, чем больше у нас *hprw*, тем сильнее становятся отличия *hprw* человека в детстве от его *hprw* в старости. Фактически – это разные сущности, одна из которых здесь, а другие уже отсутствуют. Однако в нашей памяти они

¹ См. о нем: Ванюкова Д.В. Время *h3w* в древнеегипетской культуре: к постановке проблемы // Петербургские египтологические чтения 2007–2008. Труды ГЭ XLV. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2009. С. 40–50.

² Русское слово «возраст», как это ни странно, пожалуй, в наибольшей степени отражает соответствующее наполнение понятия *хргw* конкретного человека, поскольку также связывает временное состояние с физическим изменением («ростом»).

продолжают жить и при этом обладают соответствующей внешностью. То есть у каждого возраста (*hprw*) есть свое внешнее проявление. Для понятия «внешнее проявление» египтяне использовали слово  *irw* (*ipy*) – нечто «созданное», «тварное» и одновременно «увиденное», «образ», «форма». Иногда так могли назвать статую, имея в виду «образ», но чаще для обозначения искусственно «зафиксированного» облика использовали термин  *twt* (*mym*), обозначавший самый широкий аспект отношений «сущность и ее искусственное изображение». Это слово обозначало такие понятия, как «статуя», «идол», «рукотворное подобие», «иероглиф». Таким образом, у каждого есть *hprw*, обладающие своими *irw*, которые мы видим, осязаем, ощущаем и которые мы можем «скопировать» средствами изобразительного искусства, создав их *twt*¹. И вот это последнее делает искусство одним из главных инструментов поддержания мирового порядка. С тех пор как в результате грехопадения мир разделился на пространство живых (настоящее) и пространство умерших (прошлое), связь между ними возможна только с помощью сложных ритуальных действий, важнейшим из которых является создание изображений, служивших, по выражению египтян, дверями в границе миров. Причем граница очень четко ощущалась и имела вполне определенное пространственное расположение. Таким образом, можно было точно сказать, где начинается время, в котором обитают ушедшие.

Отцы (то есть предки) мудреца Джеди, «к прекрасному времени» которых его проведет Хеопс, пребывают в некрополе. В оригинале стоит термин  *hrt-ntj* (*херет-нечер*), «сакральная территория» – буквально: «[территория] пребывающая под богом», который, как и все другие египетские термины, означает нечто большее, чем смысл, который мы в него вкладываем; в данном случае – большее, чем просто «кладбище». Это место, где обитают умершие и одновременно – мир, который мы видим на гробничных рельефах. При этом известно, что покойные живут в Дуате (ином мире). Но для того чтобы иметь возможность получать приношения, покойный имеет возможность «входить и выходить через любую дверь *hrt-ntj*». Однако это слово вполне определенно означает и «некрополь», точнее – совокупность гробниц, окружающих царскую пирамиду. Царское погребение времени пирамид – это пирамида фараона с заупокойным храмом и погребения его ближайших родственников, обнесенные стеной, вокруг которой располагались гробницы вельмож. Фактически некрополь

¹ То, что у нас при этом получится, может быть с помощью соответствующего ритуала «сопряжено» с  *k3* (*ка*) – «двойником» человека и стать объектом заупокойного культа – гробничной статуей.

представлял собой царский двор, где вечное обиталище царя окружали гробницы людей его времени *h3w*. Царь был владыкой своего времени и все, что к нему относилось, все, кто жили и служили при нем, остаются с ним навсегда. Погребение фараона и его подданных действительно оказывалось городом мертвых, принадлежащих одной эпохе, – эпохе покоящегося здесь царя, продолжающего царствовать над своим собственным уникальным Египтом. Таким образом, заупокойный комплекс царя – это «скульптурный» образ эпохи, *twt* его *h3w*, пребывающего в *dt* и одновременно – то место, где настоящее физически соприкасается с прошлым. В огромных некрополях Древнего царства – Гизе и Саккаре островки времени конкретных царей соседствуют друг с другом и никак друг другу не мешают. Где-то в вечности *dt* они продолжают свое раздельное существование, как совершенно отдельно существует Египет времени разлива и Египет времени жатвы.

Задачей египетского искусства было «похожее» изображение конкретных людей и предметов, но при этом, будучи элементом ритуальной практики, оно жестко подчинялось очень хорошо знакомым нам правилам, что, собственно, и делает его таким неповторимым и узнаваемым. Однако, как мы уже отмечали, в контексте своей собственной истории изменения происходили непрерывно. Постепенно менялись пропорции, композиция, глубина и техника резьбы и ваения, появлялись новые сюжеты. С течением времени стилистические различия накапливались, и искусство оказывалось совсем другим. Египтяне видели, что *twt* одного времени отличается от *twt* другого, точно так же, как различаются *twt* разных *hprw*. Когда скульптор создавал *twt* человека, он стремился сделать его максимально похожим на оригинал (то есть на его *irw*), ибо таким способом фиксировался *k3* человека, что, в свою очередь, делало возможным заупокойный культ в гробнице¹. «Похожесть» образа на оригинал всегда сопряжена с умением (или неумением) художника передавать детали, подмечать какие-то особые, сугубо индивидуальные черты изображаемого. Из-за необходимости делать именно «похожие» изображения, египетские скульпторы достигали в этом умении виртуозного мастерства. А еще они были выдающимися копиистами. Нет поэтому ничего удивительного, что для египетского художника *hprw* отдаленной эпохи имело такие же очевидные и характерные *irw*, как *irw* разных людей². Эпоха

¹ Это и послужило причиной возникновения в Древнем Египте искусства скульптурного портрета за три тысячи лет до его появления в Риме.

² То есть время *h3w* (в значении конкретного отрезка), как и возраст, имеет свое *hprw* (развитие), свое внешнее проявление (*irw*) и фиксируемый образ (*twt*).

Первого переходного периода, два века смут и гражданских войн, оказалась для Древнего Египта самой драматической и самой значимой в его истории. События этого времени радикальным образом сказались на всей дальнейшей его судьбе. Пока «страна шла через болезнь», как блестяще характеризовал эти годы древнеегипетский пророк, искусство также очень сильно изменилось. Но удивительное мастерство египетских художников, их зоркость и наблюдательность не исчезли. Разница между искусством прошлого и настоящего не могла не быть для них очевидной. Они прекрасно знали и видели, что люди эпохи фараона Тети выглядят (на рельефах) не так, как выглядят их современники, и великолепно умели в случае надобности эту разницу показать. А надобность эта периодически возникала и вовсе не из художественных соображений, а по вполне практическим причинам¹. При всем высочайшем эстетическом уровне древнеегипетского искусства, главной его задачей было служить важнейшим инструментом обеспечения связи между мирами. И в данном случае художественный прием – архаизация – служил вполне определенной цели.

Дело в том, что в Древнем Египте время поддается «коррекции». Архаическое мышление оперирует такой системой каузальности, в которой наша связка «причина – следствие» является лишь одним из возможных вариантов и которая предполагает наличие «обращенной» каузальности. То, что в нашей практике предстает как выяснение причин нынешнего состояния дел, в мифологическом сознании превращается в конструирование прошлого: если события прошлого привели к результатам в настоящем, то должно быть справедливым и обратное². Знаменитый «эффект

¹ Любопытно, что в дальнейшем уже сама эпоха Среднего царства казалась египтянам «славным прошлым», временем мудрых наставников, и когда скульпторам Нового царства требовалось изобразить мудреца, они стилизовали скульптуру под искусство этой эпохи. См.: *Assmann J. Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture // Studies in Honor of William Kelly Simpson. Boston: Museum of Fine Arts, 1996. Vol. 1. P. 78.*

² И это действительно имело место: так, например, изменение статуса человека приводило к изменению статуса его покойных родителей. Так фактический основатель XI династии Антеф Уаханх приказывал заключать в картуш имя своего предка Ментухотепа Старшего, тем самым возводя его задним числом на трон (!) (См.: *Демидчик А.Е. Безымянная пирамида: Государственная доктрина древнеегипетской Гераклеопольской монархии. СПб.: Алетей, 2005. С. 222*). Но подобные вещи случались и с простыми

бабочки» достигался достаточно просто: нужно было сделать что-то такое, что имело бы результатом изменение прошлого. А для этого нужно было совершить действие над объектом, принадлежащим прошлому¹. При этом мы должны не забывать, что для египтян речь шла не о «нашем» прошлом, а о времени, которое продолжает существовать одновременно с ними, где-то буквально по-соседству. Его отделенность от них носила *пространственный*, а не временной характер. Оно находится на каком-то расстоянии, как в другом городе; туда можно, например, отправить письмо (что, кстати сказать, активно делалось), а кому-то удавалось и съездить². Уход в прошлое носил черты пространственного перемещения и смерть, которая описывалась в терминах путешествия по реке, скорее напоминала эмиграцию. Путь в иной мир был труден и опасен, но тот, кто благополучно достигал цели, оставался жить там – в пространстве вечности *dt*. Важно, что уход туда не носил фатального характера, и египетское общество оставалось цельным, даже будучи разделенным на живых и «воскресших», что позволяло им совместно справлять великие праздники. Поэтому ничего удивительного нет в том, что в ином мире (то есть в прошлом) можно кое-что «подправить», например, снабдить человека слугами, богатыми хозяйствами, скотом³. Для этого достаточно было все это *изобразить* на стенах его гробницы. Но, самое главное, таким же способом можно было обеспечить человека непрерывным зауспокойным культом, не опасаясь, что он когда-либо прекратится. Все что мы видим на стенах гробниц и по традиции называем «сценами повседневной жизни» – это подробное описание поднесения поминальных даров, начиная с их появления на свет: сева и жатвы хлеба, рождения

смертными. Были они, скажем, родителями простого вельможи, а стали родителями номарха! Ясно, что у таких почтенных людей и гробница должна быть соответствующей; порой это приводило к перезахоронениям и улучшениям в гробницах. См. о подобном факте: *Лаврентьева Н.В.* Метод поновления саркофага из некрополя эль-Берше (CG 28085) // Вопросы эпиграфики. № 6 (в печати).

¹ Иногда это приводило к странным для нас поступкам: так, фараон Тутмос IV «женится» на своей матери, чтобы она, не главная жена его отца, могла стать царицей и с полным правом носить титул «великая царская жена и мать царя».

² И, например, вынести оттуда важные сведения. Так, «Книга Амдуат» была тщательно скопирована с того, «что начертано на северных вратах Дуата», и принесена в наш мир.

³ *Большаков А.О.* Человек и его Двойник. СПб.: Алетей, 2001. С. 205–216.

телят и кончая их доставлением на стол покойного. Даже когда умрут все потомки человека и не останется поминальных жрецов, заупокойный культ не прекратится¹. Как видим, роль изобразительного искусства в по-смертной судьбе человека была в Древнем Египте исключительно важной.

Но, разумеется, что такие вещи, как операции с временем, не могли быть совершены без санкции того, кто этим временем управлял. А время в Египте принадлежало царю. Время правления было *h3w* государя, а все что «входило и выходило» в это время, совершалось исключительно по его приказу или с дозволения, даже «вдыхание воздуха и питье воды». Поэтому «царь своего времени» обладал возможностью влиять на *dt*. При этом можно было как изменить что-то уже случившееся, так и сделать что-то с прицелом на будущее, когда оно станет прошлым. Можно выкинуть неудачный период истории (вроде Амарны) и притянуть прошлое ближе к нам, заполнив образовавшийся пробел. При этом может понадобиться прибавить к прошлой эпохе дополнительные годы, что вполне удастся сделать, скорректировав летопись². А можно, наоборот, распространить свое время царствования на славное прошлое, придав свои портретные черты статуе великого предшественника³, или «перекинуть мостик» между своим царствованием и великим царствованием древности, используя для строительства своего заупокойного комплекса каменные блоки из сооружений соответствующего царя⁴. Можно перевести в свое время *dt* очень полезного и талантливого визира, перенеся его мумию в новую гробницу и поместив его изображение рядом со своим⁵.

¹ Приходится признать, что он не прекратился даже когда отошла в *dt* вся древнеегипетская цивилизация. Вообще-то говоря, он продолжается и по сей день.

² Поразительно, что это же самое сделал Людовик XVIII, законодательно вычеркнув из истории Великую французскую революцию и Первую империю, объявив себя прямым и непосредственным наследником Людовика XVI. При этом исчезло почти 30 лет истории Франции.

³ Ванюкова Д.В. Царская скульптура XXI–XVIII вв. в Древнем Египте: сакральный образ как основа сохранности культуры во времени // Обсерватория культуры. 2007. № 4. С. 128–130.

⁴ Wildung D. Looking Back into the Future: the Middle Kingdom as a Bridge to the Past // «Never had the like occurred»: Egypt's view of its past. London: Institute of Archaeology; University College London, 2003. P. 75.

⁵ Лаврентьева Н.В. Об одном из ранних списков Книги Ам-Дуат: Казус Усер-Амона // Петербургские египтологические чтения 2007–2008. Труды ГЭ. XLV. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2009. С. 148–158.

Наконец, можно, даже не будучи царем, позвать к себе в *dt* на пир знаменитого певца из далекого прошлого и послушать его пение. Для этого его надо изобразить поющим в своей гробнице или на своей стеле¹.

Все это в конце концов «технически» сводится к оперированию с *twi*, будь то трехмерные изображения, рельефы или иероглифы. Совершенно очевидно, что архаизация в гробницах Ихи и Хотепа – стилизация их оформления под искусство VI династии, – была использована для того чтобы переместить их из своего времени в эпоху фараона Тети. И на то были очень веские и абсолютно понятные для египтян причины, сколь бы странными они нам сейчас ни казались.

Служитель заупокойного культа древнего царя был фактически его вельможей. Будучи здесь, он верой и правдой служил ему, обеспечивая его культ и, надо полагать, заслужил его благодарность. По сути, он принадлежал его времени и по смерти естественно перебирался туда, где его ждали. Будучи подданным и вельможей Тети, он должен был и выглядеть так, как выглядели люди эпохи начала VI династии, что и было сделано. Но в начале Среднего царства милость фараона могла простираться дальше, чем это было принято в прошлом. Как мы знаем из «Приключений Синухета» – младшего современника Ихи, а равно и из вполне реальных событий, особо близкий государю подданный мог быть даже погребен внутри ограды царского заупокойного комплекса среди пирамид его ближайшего окружения. Видимо, с точки зрения Аменемхета I, Ихи и Хотеп вполне этого заслужили. И действительно, во времена начала XII династии они были, наверное, самыми полезными подданными фараона Тети. Их гробницы оформили по образцу гробниц времени VI династии, блестяще при этом стилизовав рельефы под искусство эпохи Тети, а погребальные камеры с саркофагами подвели под ограду его пирамиды, окончательно приобщив их к его двору². Надо полагать, что, по крайней мере с точки зрения современников Ихи и Хотепа, вся эта затея блестяще удалась и оба служителя пирамиды Тети заняли почетные места при дворе древнего фараона в его вечности *dt*, и мостик между славным прошлым начала VI династии и славным настоящим начала XII династии был успешно воздвигнут. Однако если Аменемхет I имел в виду именно это, то он на собственном опыте убедился, что операции со временем –

¹ В древности жил прославленный певец Неферхотеп, и спустя века люди изображали его играющим на арфе и поющим *им* свои песни.

² Случай с Ихи и Хотепом – далеко не единственный, но один из самых показательных.

дело небезопасное: первый фараон XII династии, основатель Среднего царства, повторивший рождение страны после двух веков «времени болезни», был убит в результате дворцового заговора, как и тот, кому он хотел подражать...

Итак, время, закрепленное в культурной памяти, имеет вполне узнаваемый зрительный образ. В случае царственности – это будет внешний облик фараона, в случае эпохи как таковой – совокупность узнаваемых черт и стилистических приемов, свойственных искусству этой эпохи. Оперирование со временем подразумевает оперирование с его «внешностью». Коль скоро мы «отправляем» человека в другую эпоху, то и выглядеть он должен соответственно. Если мы видим, что все подданные Тети выглядят вполне определенно и узнаваемо и, что самое важное, не так, как наши современники, то человека, который должен будет войти в число вельмож Тети (а фактически – уже его вельможу), должно изображать так, как изображены они. Подобно тому, как актер, играющий персонажа из прошлых времен, облачается в костюм, соответствующий эпохе, старается двигаться и говорить так, как двигались и говорили тогда, – египетский художник создает изображение человека в стилистике и по образцу произведений прошлого. Таким способом человек настоящего приобретает «внешность» человека далекого прошлого и, соответственно, в это прошлое попадает. Искусство играет здесь важнейшую роль, ибо оно одно позволяет переместить человека из одной эпохи в другую, придав ему соответствующий облик.

Понимая теперь все это, очень стоит задуматься: что за внутренний мир царил в головах египтян Саисской эпохи? Для чего с таким упорством они придавали изображениям современников стилистическое сходство с «обитателями» гробниц Древнего царства? Причем не только тем, кто «по службе» относился к давней эпохе, а всем поголовно. Если они прорубили многометровый туннель под пирамидой Джосера только для того, чтобы скопировать его рельефы, значит, у них были на то сверхвеские причины. Не от того ли, что трагические века иноземных завоеваний, раздробленности, бедствий с беспощадной убедительностью указывали им на истоки цивилизации, на время величия их страны как на единственную эпоху, в которой стоило жить? Ведь даже блеск Нового царства был лишь коротким отдыхом в череде лет «времени болезни». Неужели только там, в некрополях, на стенах гробниц они еще могли застать время, когда о надвигающейся гибели никто даже не помышлял? Во всяком случае, своих близких они старательно «проводжали ко времени прекрасному их отцов, пребывающих в *hrt-ntr*». Видимо, все самое

главное в истории Древнего Египта уже погрузилось в *dt*, и египтяне эпохи XXVI династии стремились следовать за ним, старательно имитируя стиль искусства Древнего царства. Только это был не Ренессанс, а паническое бегство...

И снова древнеегипетское искусство пришло на помощь народу, его создавшему, ибо архаизация в искусстве была самым действенным средством управления временем.

Е.И. Кононенко
Подлинники, имитации, подделки
НА БЛИЖНЕВОСТОЧНОМ АНТИКВАРНОМ РЫНКЕ

Памяти Н.Е. Григоровича

Вопросы соотношения оригинала и различных форм его воспроизведения – легальных и нелегальных – давно и, вероятно, достаточно полно исследованы применительно к европейскому классическому искусству. Авторским репликам, подражаниям школы, работам эпигонов «от точной копии и подделки вплоть до оригинального творения, сколько-нибудь зависимого от чужого художественного творчества»¹, уделяется должное внимание в работах историков искусства, подделки и имитации становятся предметом бурной дискуссии среди антикваров.

Необходимо отметить, что разница как в определениях (градация между уважаемым «воспроизведением» и криминальной «подделкой»), так и в разграничении сфер интересов часто диктуется экономическими критериями, например – в чьей собственности находится «объект». Понятно, что уточнение атрибуции признанного музейного шедевра, его «омоложение», переход из «мастерской» в «круг подражателей» или даже признание «копией» или «имитацией» способно повлечь за собой перемещение произведения из одного зала в другой в экспозиции музея, коррекцию позиции шедевра в каталогах и монографиях, изменение его выставочной судьбы: все это найдет отражение в научной жизни музея, в публикациях, но теоретически никак не скажется на эстетических оценках и внимании зрителя к хрестоматийному памятнику (примером могут служить многочисленные «римские копии с греческого оригинала» или знаменитый «Мальчик, вынимающий занозу», прочно «зависший» между античностью и Ренессансом). В противовес этому любое перемещение по

¹ Фридендер М. Знаток искусства // Музей 6. Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1986. С. 35.

шкале «оригинал – фальшивка» произведения, оказавшегося в обороте художественного рынка, мгновенно отражается и на его стоимости, и на репутациях участников этого рынка – владельцев, дилеров, антикварных аукционеров, экспертов (здесь достаточно вспомнить, с одной стороны, важность атрибуционных «списков» Бернара Бернсона, «родившего» профессию *adviser* – «советника по художественным вопросам»¹, а с другой – к месту и не к месту приводимый факт «ангажированности» признанного мастера атрибуции Роберто Лонги, являвшегося азартным, но не всегда удачливым игроком в рулетку²).

Безусловным экономическим критерием «статуса» объекта является мода – популярность (как «знакомость», так и коммерческая ценность) того или иного мастера или художественного явления у публики. Как отметил уже Макс Фридендер, едва ли не впервые в истории искусствознания рассмотревший проблему «подлинник и подделка», «спрос на вещи, по крайней мере в нескольких областях, превышает предложения и провоцирует тем самым соблазн подделывания»³. Рынок подделок может возникнуть лишь там, где есть спрос на подлинники. И вот тут, опять-таки следуя за Фридендером, приходится акцентировать роль «знатока»: «Знаток, как верно замечает Фридендер, создавал либо уничтожал ценности, и благодаря этому он обрел значительное могущество. Антиквар и коллекционер начали его рассматривать как Мидаса, от чьего прикосновения, согласно античной легенде, все превращалось в золото»⁴.

На волне инспирированной Юлиусом Мейер-Грефе популярности Ван Гога возникают подделки Отто Вакера, «подлинность» которых была засвидетельствована... тем же Мейер-Грефе (в 1932 году берлинский суд весьма показательно распределил ответственность: Вакер по приговору получил год заключения, для Мейер-Грефе прокурор требовал 10 лет). Знаменитые «Вермеры» Хенрика ван Меггерена⁵ могли возникнуть с легкой руки Бредиуса лишь на волне повышенного интереса к делфтскому мастеру, мода на которого возникла в 1930-е годы благодаря Марселю Прусту в русле «всепожиряющего молоха караваджизма» (Ж. Базен),

¹ См.: Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М.: Прогресс-Культура, 1995. С.183–184.

² См., например: Лазарев В.Н. О знаточестве и методике атрибуций // Искусствознание. 1/98. С. 52.

³ Фридендер М. Подлинник и подделка. С. 174.

⁴ Лазарев В.Н. О знаточестве и методике атрибуций. С. 54.

⁵ Там же. С. 55.

к которому приложили руку Лонги, Фридендер, Виттковер, Бялостоцкий, Бернсон, Вентури, фон Шнайдер... Вызвавшие целый ряд скандалов подделки произведений русского авангарда могли появиться на британских аукционах только вследствие и именно в момент обострения интереса околхудожественной публики к русскому авангарду. Получается, что искусствоведы формируют спрос (в данном случае – интерес), спрос, как известно, рождает предложение (в том числе недоброкачественное), бороться с которым или по крайней мере искать причины которого предлагается опять же искусствоведам...

Европейское искусствознание неоднократно сталкивалось с фактами «знаменитых подделок», появление которых само по себе становится событием в истории искусства, – достаточно вспомнить «Спящего купидона» Микеланджело, перепроданного кардиналу Риарио под видом антика, следствием чего явилось приглашение молодого флорентинца в Рим. Изготовление фальшивых античных монет приводит к появлению «падуанских медалей» XVI века¹. Никого не удивляет, что подделка может цениться не дешевле оригинала, – уже Плиний свидетельствует, что римские собиратели раритетов специально охотились за фальшивыми монетами, платя за них несколько номиналов, а изысканное качество подделок Беккера² делает их жемчужинами нумизматических коллекций. Понятно, что появиться такие уникальные раритетные произведения (вне зависимости от того, поставим ли мы это слово в кавычки или нет) – впрочем, как и более низкокачественные имитации и подделки – могли только тогда, когда появляется интерес и способность оценить (а часто – переоценить) оригинал, и там, где высокая эстетическая оценка переводится в экономическое выражение.

Замечу, что искомым «оригиналом» в глазах тех, благодаря кому формируется спрос, и соответственно тех, кто пытается так или иначе этот спрос удовлетворить, могут выступать уникальные явления нескольких «порядков»:

– конкретное «дорогостоящее» имя; причем часто в «погоне за именем» оказывается достаточно просто «приписать» (в случае атрибуции) или «подписать» (при изготовлении «фальшака») качественные работы неизвестных или менее «востребованных» модой современников именем более «раскрученного» мастера³ (наиболее известные на российском

¹ См.: Вермуш Г. Аферы с фальшивыми деньгами. Из истории подделки денежных знаков. М.: Международные отношения, 1990. С. 94–102.

² Там же. С. 92.

³ См. Перес-Риверте А. Фламандская доска. М.: Эксмо, 2008.

антикварном рынке примеры – «превращение» работ Андрея Шильдера в «Шишкина» и Алексея Исупова – в «Коровина»¹);

– наиболее известные хронологические и/или региональные школы, течения, стили, к которым «подтягиваются» не представлявшие их мастера (подобно тому как термин «Танагра» применяется едва ли не ко всем памятникам античной керамической пластики малых форм, скульптурные произведения буддийской Бактрии оказываются в тени «Гандхары», а работы русских художников XX века автоматически объявляются «авангардом»);

– отдельные «узнаваемые» эпохи; речь тут может идти как о грамотных стилизациях, например о «готической», «ампирной» мебели, так и об откровенно бутафорских имитациях (так, в магазинах Саранска зачем-то продаются современные вышитые знамена с советской символикой, от оригиналов которых избавлялись всего лет 15 назад...).

Пожалуй, самой «крупной» посылкой в этом перечне «ориентиров» должны стать целые культуры и даже цивилизации – в первую очередь когда речь идет о декорации интерьеров в «средневековом», «арабском», «китайском», даже просто некоем абстрактно-«этническом стиле». В этом тяжелом случае ищутся (соответственно – предлагаются) некие «знаковые» объекты или характерные наборы вещей, способные быть узнаваемыми именно в контексте «заявленной» культуры и однозначно отсылать к подразумеваемому «первоисточнику» – восточные ковры, металлическая посуда, керамика, каллиграфические и/или пейзажные свитки, африканские маски и т.д. Для многих «охотников» подлинность таких «интерьерных» вещей, которая обычно обходится слишком дорого, не является определяющим фактором выбора, и даже уникальность памятника для большинства клиентов дизайнерских бюро окажется скорее помехой, ибо для грамотной стилизации требуется именно типичность, узнаваемость, соответствие отдельных элементов ожидаемым стилистическим признакам.

Но эта заданная условиями поиска «инокультурного» колорита типичность противоречит возможностям атрибуции, акцентирующим именно индивидуальные, уникальные характеристики мастера, школы, эпохи. Для большинства групп неевропейской массовой художественной продукции атрибуционные критерии (за исключением технико-технологической экспертизы и материаловедения) оказываются, мягко говоря, недостаточно разработанными.

¹ См., например: <http://www.maximonline.ru/maximarticles/bestof/236730/article.html> [Дата обращения 14.04.2014]

В лекциях «О знаточестве и методике атрибуций» В.Н. Лазарев отмечал: «Атрибуционная практика была выработана на основе изучения ренессансных картин XV века, когда индивидуальность художника достаточно четко себя выявляла, что и позволило делать атрибуции. По мере приближения к Средним векам распознавание индивидуального почерка становится все более трудным. Иная организация творческого процесса»¹. Добавлю – атрибуция как «распознавание индивидуального почерка» становится все более трудной также по мере удаления от Европы, причем не столько в географическом, сколько в методологическом аспекте, и требует предельно узкой специализации. И дело не только в организации художественного процесса; сюда добавятся языковые сложности (надписи на предметах), различия в материале и технологии (биологическое и минеральное сырье, температуры обжига для керамики и фарфора, закалка стали, красители и т.д.), знание письменных источников, механизмов культурных влияний и путей торговли, религиозных особенностей, – и все это в тесной связи с конкретным отрезком времени.

Местный антикварный рынок Востока (а речь далее пойдет прежде всего о Ближнем Востоке) оказывается в уникальном положении по целому ряду причин.

Этот регион до недавнего времени оставался официально не охвачен активной деятельностью ведущих аукционных домов – Christie's открыл филиал только в Дубаи в мае 2006 года, Sotheby's имеет постоянное представительство лишь в Стамбуле (для сравнения – в Восточной Азии открыты 9 представительств, в Латинской Америке – 7)²; правда, необходимо отметить возрастающий интерес к собиранию частных коллекций со стороны арабских шейхов³ (в ряде случаев эти коллекции превращаются в общедоступные музеи – например «Дом исламских памятников», открытый в 1983 году в Кувейте шейхом Насером ас-Сабахом⁴). Однако благодаря активному вывозу первосортных памятников в государственные музеи и частные коллекции в колониальный период, весьма плодотворной деятельности немецких, французских, итальянских, американских

¹ Лазарев В.Н. О знаточестве и методике атрибуций. С. 58.

² Данные взяты с официальных сайтов www.christies.com и www.sothebys.com.

³ В 2005 году руководитель Christie's International Эд Долман признавал, что именно арабские клиенты обеспечили всплеск аукционных закупок в течение последних лет – <http://www.antiq.info/news/?id=7518> [Дата обращения 11.01.2012].

⁴ См.: Искусство Ислама. Каталог выставки. Л.: Аврора, 1990.

экспедиций и археологических миссий, кажущейся легкости вывоза памятников по официальным и нелегальным каналам у потенциальных клиентов ближневосточного антикварного рынка легко складывается впечатление, что все сколько-нибудь ценные произведения искусства с мусульманского Востока давно уже вывезены и «цивилизованного» антикварного рынка в европейском понимании – аукционы, экспертиза, каталоги – здесь просто нет. В то же время репутация «волшебного Востока», недавние рассказы о «смешных ценах» на ювелирные и ремесленные изделия, представления (ложные) о необходимости из-за предельной скудости жизни продавать «белому сагибу» с вожделенными долларами и евро в бумажнике десятилетиями хранимые семейные реликвии, да и просто атмосфера ближневосточного базара – яркого, блестящего, шумного, ароматного – позволяют потенциальным покупателям надеяться на чудо и упорно разыскивать в недрах «антикварных» лавочек если не сокровища Аладдина, то как минимум вещи древние, редкие (во всяком случае – для родины покупателя), наверняка ценные, но – по предполагаемому незнанию и вследствие сравнительно «вообще низких» цен – отдаваемые «диким» торговцем за непременно смешные деньги. Да еще непременно нужно торговаться... И торговец – во-первых, не такой уж дикий, во-вторых, как правило, имеющий опыт общения со многими сотнями покупателей, и, в-третьих, вряд ли способный пренебречь своей выгодой, – с удовольствием поддержит невольно предлагаемую покупателем игру.

Отмечу здесь же два важных отличия иранского антикварного рынка от арабских аналогов. Во-первых, это пока намного меньшее количество туристов, слабое развитие индустрии туризма и как следствие этого – практическое отсутствие специализированного рынка, сказывающееся в том числе и на слабом знании конъюнктуры и мировых цен на конкретные группы товаров; во-вторых, немногочисленность посетителей иранских антикварных лавочек искушается неким «ожиданием чудес», проистекающим из убежденности в «оторванности от цивилизации» и страны вообще, и ее отдельных представителей в лице хозяев антикварных лавок, а также из надежд на регулярное пополнение рынка из еще более «оторванных» и вообще лишенных туристов Афганистана и Пакистана.

Было бы преувеличением сказать, что на мусульманском Востоке не осталось неучтенных подлинных памятников, представляющих и художественную, и коммерческую ценность, – они, безусловно, есть, как есть они и в России, и на Западе (что доказывают периодические сенсации на антикварных аукционах). Но шанс случайно наткнуться на задворках базаров Анталии, Хургады или Хаммамета на дешевую распродажу до того

дня бережно хранившихся в сундуках семейных реликвий вряд ли выше, чем в любом европейском городе. И было бы логичным предположить, что при всей ожидаемой туристом «дикости» арабы, турки или иранцы не понесут какие-либо имеющиеся в их распоряжении более-менее ценные вещи в соседнюю лавочку, а постараются, имея даже один на район (вилайет, мухафазу, бахш) узел Интернета, выяснить уровень цен на аналогичные по материалу, весу, возрасту вещи и попытаются вступить в контакт если не с ближайшим представителем «Кристи» или «Сотби», то с какими-то более крупными и опытными арт-дилерами, нежели квартальный старьевщик. В результате подлинные шедевры окажутся именно на «цивилизованном рынке», и скорее всего – опять-таки европейском, минуя восточный базар.

Нас же далее будет интересовать именно ближневосточный базар (или его внешне более современные формы), рассчитанный на туриста, охочего до местной «экзотики» и имеющего при себе некоторую сумму наличных денег.

Предпочтительность наличных денег обусловлена сравнительно небольшими запрашиваемыми торговцами суммами, и их логика здесь понятна – крупные суммы покупатели привыкли держать на кредитных карточках, а отсутствие принимающего карточки кассового аппарата на базаре – дело обычное; кроме того, чем выше сумма, тем, как правило, придирчивее покупатель, и выдаваемой по его требованию рукописной «фатурой» (квитанцией о легальном приобретении товара) тут, скорее всего, не обойтись.

К слову сказать, эта самая «фатура» (весьма часто выписываемая за отдельную плату и потому не всегда требуемая покупателем) ни к чему не обязывает ни продавца, ни таможенные органы, ибо свидетельствует лишь о том, что за товар уплачены деньги, а уж как товар попал к торговцу и разрешен ли он к вывозу – об этом можно лишь гадать до момента прохождения таможенного контроля. В некоторых странах (например в Ливане и Сирии) наличие квитанции избавляет покидающего их рубежи от уплаты вывозной пошлины, которая может достигать «10–25 % стоимости»; правда, стоимости чего именно, как она выясняется при отсутствии документов и кто должен определять и стоимость, и конкретный процент (между 10 и 25 есть все-таки некоторая разница), – об этом доступные таможенные правила умалчивают. Кроме того, покупателю следует помнить, что под понятие «антиквариат» (и соответственно – под формальный запрет вывоза) во многих государствах Ближнего Востока (Турция, Сирия, Иран, Иордания) подпадают любые вещи старше 50 лет, и при наличии «фатуры» и всех удачных случаях свободного вывоза

приобретенных вещей только от принципиальности пограничников будет зависеть, довезет ли покупатель до дома пару древних монет, потрепанный рукописный Коран, потемневшее медное блюдо или засаленную тубетейку. А некоторые категории вещей – прежде всего ковры ручной работы – в ряде восточных стран к вывозу запрещены однозначно.

Под «экзотикой» же в данном случае следует понимать категории вещей, ассоциирующиеся в глазах европейцев с конкретной страной пребывания и рассматриваемые чаще не столько как средство вложения капитала, сколько как типичное ремесленное изделие, раритет вообще или сувенир на память. По моим наблюдениям, антикварные лавочки на ближневосточных и магрибинских базарах могут предложить туристам настоящие коллекционные раритеты европейского происхождения, полностью соответствующие понятию «антиквариат»: оловянные пуговицы наполеоновских солдат, клинки английских морских офицеров, серебряные портсигары с портретами австрийских монархов, российские Георгиевские кресты, фаянсовую посуду с клеймами европейских пассажирских судов, «Ремингтоны», пережившие печатавших на них секретарш, германские штыки и итальянские ножи Второй мировой (наследие похода Роммеля и оккупации Абиссинии), ламповые радиоприемники «Телефункен», подшивки газет и журналов, книги на самых разных языках, граммофонные пластинки... Имея дело с подобными товарами, можно быть практически уверенным, что держишь в руках подлинную вещь: это залежавшаяся массовая продукция, составляющая значительную долю товарооборота и европейских «блошиных рынков», и российских «антикварных салонов», цены на нее колеблются а зависимости от озорства торговца и незаинтересованности покупателя, а подделка ввиду неликвидности оригинала (за исключением, может быть, лишь оружия и изделий из серебра) и нецелесообразна, и нерентабельна.

Но покупатель, пришедший на восточный базар в поисках антикварной лавки, ищет обычно не случайно попавшие сюда европейские изделия, – его привлекают в первую очередь вещи «туземные», традиционные, соответствующие представлениям о «местном колорите». И – опять-таки исходя из закона соответствия спроса и предложения – такие характерные изделия традиционных художественных ремесел ближневосточный базар туристу предложит. Именно на примере таких типичных и потому востребованных категорий вещей и следует рассматривать проблему «подлинник – имитация – подделка»: выше уже было сказано, что именно атрибуция таких характерных, традиционно-ремесленных, мало изменявшихся с течением времени памятников представляет наибольшую сложность, и не только для неспециалиста.

Чем меньше индивидуальных черт и деталей – тем меньше возможностей за что-либо зацепиться.

Приведу несколько примеров.

Весьма характерным для Ирана ремесленным изделием являются «каджарские пеналы» (каламданы). Они есть в экспозициях и иранских, и европейских музеев, их фотографии помещены в путеводителях, – этого вполне достаточно, чтобы обеспечить «эффект знакомости». Массовость вещей этой категории, ручная работа, предельно дешевые материалы (дерево, папье-маше), характерные лаковые росписи с цветочным орнаментом или сюжетами персидских миниатюр в узнаваемом стиле придворной каджарской живописи или близком к примитиву «кахвахане» обеспечивают пенальчикам идеальное попадание в категорию искомых туристом недорогих «традиционных сувениров». Кроме того, важным достоинством каламданов именно как «этнических вещей» – в отличие от, например, отдельных изразцов, бронзовых замков, массивных и грубоватых по работе амулетниц-тумаров и т.д. – является их функциональность: пенальчики прекрасно можно использовать и по прямому назначению (так, мой спутник приобрел каламдан именно в качестве школьного пенала для дочери), и в качестве просто продолговатой лаковой шкатулки (весьма удобной для хранения бус и цепочек). И не удивительно, что в предложении каламданов на иранском базаре нет недостатка, причем это могут быть как действительно антикварные вещи, так и современные изделия совершенно разного качества – от тонкой авторской росписи в художественных салонах до неошкуренных заготовок у столяров на площади Имама Хомейни в Исфахане. Но если в сувенирных магазинах и художественных салонах покупатель может не задаваться вопросом соотношения цены и качества, то в «специализированных» антикварных лавках Тегерана, где за «каджарский» (уже не по типологии, а по датировке) пенал предлагается выложить несколько сотен долларов, этот вопрос будет весьма актуален, ибо клиенту придется доверять лишь собственной атрибуции, а в имитации каджарских лаковых росписей и в старении древесины и папье-маше иранские умельцы достигли значительных высот. Кроме того, в арсенале «антикваров» остаются и возможности «реставрации» (часто весьма грамотной) – и монтаж верхних расписных крышек футляров каламданов на более поздние деревянные каркасы, и виртуозное «поновление» росписи действительно старых изделий, в результате чего предприимчивый «арт-дилер» легко может получить из одной дорогостоящей (часто неоправданно) вещи две лишь немногим менее дорогостоящие, и, убеждая покупателя в древности и подлинности артефакта, быть вполне искренним.

Второй пример желанного и узнаваемого «традиционного сувенира» – восточная миниатюра, образцы которой повсеместно можно приобрести и в Турции, и в арабских странах, и в Иране. Художественное качество, оригинальность и цена таких «сувениров» опять же могут быть весьма различными. На одном полюсе – репродукции известных памятников и своего рода «тематические картинки» – часто эстампы – с какими-то узнаваемыми «этнографическими элементами» (для Турции это, например, навязчиво тиражируемые «крутящиеся дервиши» тариката Мавлавийа в развевающихся одеждах и высоких колпаках и образы «турчанки зеленоокой, что дороже всех наград», для арабских стран – верблюды и гарцующие всадники в бурнусах). На другом полюсе – работы современных мастерских миниатюристов, в которых соблюдаются средневековые технологии, существует разделение труда и специализация, бережно сохраняется следование старым образцам, и в результате на художественном рынке появляются достаточно тонкие имитации средневековых миниатюр или авторские работы «по мотивам», причем мотивы эти узнаваемы и ценимы, а техника и технология вполне традиционны для данной региональной школы (таковы, например, работы мастеров Центра ремесел в Стамбуле и произведения бухарской мастерской Даврона Тошева). В этом случае клиенту предлагается аутентичное оригинальное произведение искусства, выполненное в русле традиции, часто распространяемой не только на образный строй и манеру исполнения миниатюры, но и на технику и материалы – изготовление рисовой бумаги, грунт, смешивание и нанесение красок, и, если не принимать во внимание «свежую» датировку, клиент приобретает действительно настоящую восточную миниатюру. Правда, как показывает практика, стоимость такой авторской работы может лишь немногим отличаться от «первоисточника» и из-за трудоемкости, и из-за амбиций хозяина мастерской, а кроме того – в арсенале «арт-дилеров» опять-таки имеются средства искусственного старения бумаги и красочного слоя, потертости, загрязнения, иногда даже – следы копоти, и чем более последователен по отношению к образцам и менее оригинален будет современный миниатюрист, тем больше шансов у продавца стереть для малоискушенного покупателя грань между действительно старой миниатюрой и ее ремесленной имитацией.

И еще на одном примере я остановлюсь подробнее. Речь пойдет о совершенно особой, не слишком многочисленной, но достаточно характерной и ожидаемой торговой позиции ближневосточных антикваров – памятниках древневосточной глиптики.

Произведения глиптики – резные каменные печати, как штампы, так и цилиндры – стали своего рода «визитной карточкой» культуры

Древнего Востока в экспозициях крупнейших музеев мира и в книгах об искусстве древних цивилизаций. Печати, наиболее понятной утилитарной функцией которых было тиражирование вырезанного изображения на глине – основном материале для письма и пломбирования – изготавливались на протяжении нескольких тысячелетий и даже после появления вытеснивших глину менее пластичных песчаных материалов продолжали имитироваться, служа украшениями и предметами роскоши¹.

Характерность памятников глиптики для ближневосточного региона и массовость этой категории вещей способствуют тому, что они, как и античные геммы, оказываются желанными объектами коллекционирования и соответственно спроса на местном антикварном рынке, а традиционность их ремесленного изготовления и неразработанность атрибуционных критериев способствуют стремлению удовлетворить этот спрос предложением не только подлинников, но и различного качества имитаций и откровенных подделок, что превращает печати в весьма показательный пример для рассмотрения интересующей нас проблемы.

Какая-либо аналитическая или обобщающая литература по специфике ближневосточного антикварного и/или сувенирного рынка мне не известна, но проблема соотношения оригинала и его различного рода воспроизведений на методическом уровне уже была поднята Н.Е. Григоровичем применительно к африканскому рынку доступных туристам товаров². Им же (со ссылкой на Ф. Мак-Эвена) был применен термин «аэропортное искусство» и дана характеристика этого явления: «Основной принцип <...> современного сувенирного искусства остается неизменным. Это прежде всего его откровенная ориентация на внешний рынок, подчинение художественных и всех прочих задач и функций искусства сиюминутному спросу и обусловленному постоянно меняющейся модой вкусу иноземного покупателя, т. е. в конечном счете духу коммерции», а также

¹ Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East. London: Macmillan & Co, 1939; *Amiet P.* La glyptique mesopotamienne archaïque. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1961; *Seals and Sealing in the Ancient Near East.* Malibu, California: Undena Publications, 1977; *Антонова Е.В.* Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия. М.: Наука, ГРВЛ, 1984; *Porada E.* Seals and Related Objects from Early Mesopotamia and Iran // *Early Mesopotamia and Iran. Contacts and Conflicts, 3500–1600 B.C.* / Ed. J. Curtis. London: British Museum Press, 1993; *Конonenko Е.И.* Месопотамская глиптика III тысячелетия до н. э. М.: Либроком, 2009.

² Здесь и далее цитаты из статьи Н.Е. Григоровича в этом издании.

определены некоторые его признаки, например «наличие повторений и стандартизации» и изготовление произведений «при помощи европейских инструментов, причем нередко не с оригиналов, а с воспроизведенных в альбомах и книгах, изданных в Европе».

Следует оговорить, что в полном смысле слова «аэропортным искусством» имитации произведений глиптики не назовешь – они, как правило, претендуют не на статус «типичного сувенира», а на восприятие в качестве антикварного раритета, вещи «для знатоков», и, в отличие от тех же африканских масок, на примере которых Григорович рассматривал «аэропортное искусство», совершенно не функциональны в качестве предмета декорирования интерьера. Но в глазах потенциальных покупателей (если не брать профессионалов, коими в данном случае могут выступать археологи, музейные работники, серьезные коллекционеры, то есть целенаправленные «охотники» за печатями, владеющие навыками атрибуции) произведения глиптики выступают узнаваемым атрибутом территории и эпохи. Даже на уровне путеводителей, популярных изданий и беглого осмотра музейных экспозиций туристы на Ближнем Востоке подготовлены к восприятию печатей как характерного атрибута национальной истории и культуры (аналогично древнеегипетским амулетам, африканским маскам, среднеазиатским коврам, индийским статуэткам, китайским свиткам и т.д.) и должны испытывать при встрече с этими изделиями ощущение «знакомости», которое вызывает понятное желание заполучить столь значимый объект в личное пользование. С другой стороны, даже беглое «каталожное» знакомство с произведениями глиптики позволяет воспринимать их не как музейные шедевры, а как массовые предметы, значительно различающиеся по материалу, качеству исполнения, степени сохранности, а потому без удивления и подозрения обнаруживаемые в антикварных лавочках. Небольшие размеры и небольшая рыночная стоимость резных камней делают их доступными для большинства туристов.

Таким образом, характерность и доступность памятников глиптики являются важнейшими факторами, вызывающими интерес туристов и готовность приобретать эти изделия в качестве сувенира. Формируется коммерческий спрос, на который и антикварный рынок, и сувенирная индустрия неизбежно отвечают предложением.

Отмечу, что данное предложение не ограничивается исключительно имитациями и подделками. Ожидание клиентов ближневосточного антикварного рынка обнаружить подлинные раритеты, инспирированное информацией об утечках артефактов из музейных коллекций и археологических экспедиций, результативных грабительских раскопках, случайно

обнаруженных «на огороде» древних кладах вполне оправданно (причем применительно не только к глиптике), и в ряде случаев антиквары Сирии, Ирана, Турции действительно могут предложить подлинники. Возможность отыскать подлинные древневосточные раритеты значительно увеличилась в последние годы после американской интервенции в Ираке и разграбления как Багдадского музея, так и провинциальных коллекций. Клиенты рынка об этом знают; правда, продавцы тоже знают, что клиенты знают, и в ответ на вопросы о происхождении памятников не утруждают себя объяснением, а лишь ограничиваются заговорщическим видом и намеками «Ну вы же понимаете...». Понятно, что без информации о происхождении интерес специалиста к археологическому объекту резко снижается, но ни один нормальный торговец, заинтересованный в успешном продолжении своего бизнеса, не предоставит покупателю никаких письменных гарантий подлинности вещи «неизвестного происхождения» под предлогом незаконности вывоза таковой.

Кроме того, подавляющее большинство предлагаемых памятников глиптики, претендующих на то, чтобы, вопреки ожиданиям, быть действительно древними, оказываются очень плохой сохранности – вырезанное на печати изображение в таких случаях сильно стерто, чаще же практически не читаемо и не воспроизводимо на оттиске, и, следовательно, печать лишается той самой индивидуальности, которая могла бы служить атрибуционным критерием. Даже если торговец сумеет убедить покупателя в древнем происхождении такого артефакта, информативная и художественная ценность подобной печати окажется весьма незначительной, хотя памятник, безусловно, может с полным основанием восприниматься как раритет, обладающий археологической ценностью¹.

Туристам же, ищущим не столько раритет, сколько просто сувенир, ближневосточный рынок предлагает сертифицированные копии и имитации древних печатей, не претендующие на статус антиквариата. Например, в Национальном музее Дамаска в продаже находятся комплекты, включающие копии шедевров месопотамской, эблаитской и хурритской глиптики из собрания музея, пластиковые оттиски с них и сертификат, описывающий памятник и удостоверяющий идентичность копии. Таким образом, дамасский музей пошел по пути практически всех крупных музеев мира, предлагающих посетителям в качестве доступных по цене памятных сувениров копии с наиболее «популярных» и узнаваемых

¹ Подробнее о роли изображения на месопотамских печатях и ее оценке в археологии см.: Кононенко Е.И. Системный подход и изучение глиптики // Реальность и субъект. 2000. Т. 4. № 4.

произведений мелкой пластики из своих коллекций. Именно в силу официальной декларированного факта «копийности» такие сувениры априорно не могут претендовать ни на статус подлинника, ни на статус подделки (на феномен таких «разрешенных копий» и его периферийность по отношению к проблеме «оригинал и подделка» указывал и Н.Е. Григорович). В этот же ряд следует поставить «древнеегипетские» статуэтки из Каирского музея и «ахеменидские» рельефы из Тегерана; справедливости ради приходится отметить, что вследствие простоты воспроизведения и возможности простого матрицирования оттиска имитации дамасских цилиндров оказываются намного ближе к оригиналу, чем сувенирная продукция Египта и Ирана.

Имитации каменных печатей в комплексах ювелирных украшений встречаются на дамасских ремесленных рынках Сук Араис и Нофара около мечети Омейядов – месте, в обязательном порядке посещаемом гостями сирийской столицы. Как и в древности, цилиндрические печати включаются в бусы и браслеты, набранные из различных камней, но глубина рельефа не позволяет использовать их для получения оттиска – это так называемые «псевдопечати», имитирующие форму штампов и цилиндров и еще в древности являвшиеся распространенными ювелирными изделиями¹. Вероятно, в данном случае правомернее говорить не об имитации отдельного памятника глиптики, включаемого в набор бус или браслетов, а об имитации всего ювелирного изделия, в состав которого эти псевдопечати входят.

Две описанные категории современных произведений глиптики – музейные копии и ювелирные наборы – объединяет то, что изготовители и продавцы предлагают их именно в качестве более или менее аутентичных реплик древних образцов, не скрывая их современного происхождения и не пытаясь выдать их за подлинники. Торговцы по требованию покупателя выдают «фатуру», подтверждающую заведомо неантикварный статус своей продукции. Эта продукция полностью укладывается в определение «аэропортного искусства», однако с некоторыми оговорками.

Говоря о принципиальном различии между сувенирным (коммерческим, «аэропортным») и традиционным искусством, Н.Е. Григорович отмечал, что первые именно из-за «откровенной ориентации на внешний рынок» «нельзя всерьез рассматривать с точки зрения искусствоведческой

¹ Подробнее о комплексах ювелирных изделий см.: Кононенко Е.И. Системный подход и изучение глиптики. С.59–60. О псевдопечатах см.: Антонова Е.В. К проблеме функций печатей первобытных земледельцев Востока // Советская археология. 1984. № 4. С. 30.

науки, хотя необходимо сразу же отметить, что уровень их исполнения различен, и поэтому <...> все же можно подчас говорить об их более или менее высоком качестве, причем не только техническом» (правда, тут же ему пришлось признать, что «часто между ними (сувенирами и ремесленными изделиями. – *Е.К.*) совершенно невозможно провести границу». Прежде всего необходимо отметить, что, в отличие от рассмотренных Григоровичем «произведений, выполненных в традиционном стиле, но предназначенных не для прямого использования в современных ритуалах и церемониях, а непосредственно для продажи европейцам», современные произведения глиптики вне зависимости от придаваемого им статуса «официальной копии», имитации или подделки заведомо не могут использоваться ни как ритуальные инструменты (вследствие отсутствия соответствующей религиозной среды), ни как инструмент для создания оттиска, кроме как в сувенирных целях (вследствие использования в документообороте непластичных материалов). Исходя из этого, они никак не могут претендовать на статус современных традиционных ремесленных изделий.

Спорным по отношению к глиптике оказывается и тезис о «подчинении художественных и всех прочих задач и функций искусства сиюминутному спросу и обусловленному постоянно меняющейся модой вкусу иноземного покупателя». Думается, что даже в случае имитаций и откровенных подделок исполнение произведений глиптики не зависит от вкуса потенциального покупателя. Глиптика может пользоваться спросом именно как археологический раритет, рассчитанный на клиента рынка, осознающего ценность этих объектов саму по себе.

Следует отметить, что значительная доля и этой ценности, и себестоимости изделия приходится на материал.

Для древних памятников материал является одним из атрибуционных признаков (хотя далеко не первостепенным)¹, он также был связан с магическим значением того или иного камня², поскольку произведения глиптики выполняли функции амулетов. Естественно, столь тщательного следования сакральным принципам архаического ремесла от имитаций

¹ Подробнее см.: *Clarke G. Symbols of Excellence: Precious Materials as Symbols of Status. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; Pollack S. The Symbols of Prestige: An Archaeological Example from the Royal Cemetery at Ur. Lancing, 1988.*

² Подробнее см.: *Кононенко Е.И. К вопросу о магической функции месо-потамских печатей // Древний Восток и античный мир. Вып. I. М., 1998. С. 22–23.*

и подделок ожидать не приходится. В изделиях современных камнерезов используется предпочтительно лазурит (вероятно, как наиболее узнаваемый неискушенными туристами и связываемый в массовом сознании с Востоком поделочный камень), редко – более дорогостоящий сердолик. В комплексных имитациях встречаются псевдопечати из черного стеатита – видимо, здесь мастера руководствуются соображениями простоты обработки мягкого камня, быстроты работы, дешевизны материала, а также общей композиции многосоставного изделия. Характерный для отдельных периодов истории древневосточного камнерезного искусства гематит в современных произведениях не используется, что легко объясняется его плотностью и хрупкостью – резьба по гематиту оказывается слишком трудоемкой и дорогостоящей. С другой стороны, при создании «реплик» произведений глиптики уровня «теоретической подготовки» ремесленников вполне хватает на то, чтобы не создавать имитаций из недорогих и сравнительно легких в обработке, но неизвестных древневосточным камнерезам кошачьего и тигрового глаза, хотя в ювелирной промышленности стран Арабского Востока эти камни активно используются. К чести авторов подделок следует отметить отсутствие изделий из пластмасс, имитирующих камень, – они работают исключительно с минералами, сознательно выбирая потертый, «неинтересный», неяркий камень, желательно с вкраплениями, которые (по мнению изготовителя) должны создавать иллюзию «старости», «потертости», окисления и прочих «следов времени».

Говоря же о профессиональном уровне современных изготовителей имитаций и подделок, следует отметить, что он, как и выбор материала, оказывается в большинстве случаев соответствующим представлениям о «традиционном ремесле». Современные мастера по возможности сохраняют традиционную технологию, используя только ручной труд без следов применения современных инструментов: в частности, на цилиндрах, предлагаемых в качестве подлинников и в лавочках на базаре Дамаска, и в антикварных магазинчиках Исфахана, обнаруживаются следы шлифования готовых изделий в мешках с песком – способ, характерный во всяком случае для средневековой восточной технологии обработки камня¹. Этот примитивный, но эффективный способ шлифования может применяться современными мастерами не только из-за его дешевизны, но также с намеренной целью «огрубить» изделие, немного стереть

¹ См.: Леммлейн Г.Г. Минералогические сведения, сообщаемые в трактате Бируни // Бируни. Собрание сведений для познания драгоценностей (Минералогия). Л.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 363.

рельефное изображение, искусственно «состарить» каменную печать (аналогично способам «старения» грунта и красочного слоя при подделке произведений живописи). Обнаруживаемые же иногда следы резца не позволяют на глаз сделать выводы о применении древних либо однозначно современных инструментов, в то время как наличие самих этих следов (царапин, бороздок, сколов) являются в глазах продавца лишним аргументом в пользу древности и подлинности изделия. Отмечу, что вряд ли следует предполагать применение современными камнерезами архаичного лучкового сверла, известного на Древнем Востоке с III тысячелетия до н. э., хотя и спиральных следов обработки канала (сквозного отверстия, через которое продевался шнур для ношения печати на теле) с помощью дрелей или заводских станков на предлагаемых ближневосточными антикварами цилиндрах мне не удалось обнаружить ни разу. Характерный же «порожек», образуемый в канале при встречном сверлении с двух сторон и перетиравший шнур, является настолько известной особенностью древних печатей, что воспроизводится мастерами даже при ожидаемом сверлении современными инструментами.

Обращает на себя внимание и выбор древних образцов, на которые ориентируются умельцы при создании своих произведений. Понятно, что для сувенирных копий используются наиболее известные и характерные экспонаты из местной музейной коллекции (в Дамасском музее), хотя таковыми часто являются поздние и провинциальные (по отношению к Месопотамии) памятники – хурритские (в Анкаре), финикийские (в Ливане), воспроизводимые по оттискам и каталожным фотографиям – в полном соответствии с выделенными Григоровичем признаками «сувенирного искусства». Такая «работа с первоисточниками» лишь подтверждает достаточно высокий уровень развития «туристической индустрии» и заинтересованность и изготовителей, и продавцов в получении «аутентичных» изделий, соответствующих прилагаемым сертификатам «официальных копий».

Для произведений глиптики, не претендующих на статус «копии» вне зависимости от желания продавца выдать их за подлинник, установить первоисточник «свободной реплики» и определить, какие именно существующие каталоги памятников глиптики могли быть доступны авторам подделок, не удалось. Как уже было сказано, часто поверхность резного камня специально обрабатывается так, чтобы изображение оказалось «стерто» – тем самым имитируется многовековое использование печати, что, по мнению продавцов, должно служить для невзыскательного охотника за древностями гарантией подлинности приобретаемого артефакта. Для имитаций и откровенных подделок сюжеты и композиции

берутся «из головы», сочиняются мастером без привязки к каким-либо узнаваемым образцам, и в этих случаях приходится отметить весьма небрежное отношение современных художников к традиционной иконографии произведений глиптики. Древневосточные принципы изображения грубо нарушаются, а то и откровенно игнорируются. С одной стороны, резчики рассчитывают на вкус европейцев и стараются адаптировать изображение; с другой – глаз художников воспитывается на средневековых и современных образцах; отсюда следует естественное отражение в их творчестве стереотипов изображения, чуждых древневосточному менталитету и позволяющих даже при предварительной атрибуции идентифицировать подделку по иконографическим ошибкам.

Так, берясь за воспроизведение одной из наиболее распространенных сюжетно-композиционных схем¹ древневосточного искусства – предстояния младших божеств перед сидящим старшим или слуг перед правителем, – современные художники чаще всего изображают сидящую на троне фигуру царя как европейского монарха, наделяя его стереотипными «опереточными» атрибутами, характерными для книжной иллюстрации. Правитель в их интерпретации, как правило, восседает на троне-кресле с высокой спинкой (вместо сидения-куба или складного стула) и несет на голове вместо ожидаемой тиары европейскую корону с острыми зубцами-лучами; на одном цилиндре, происходящем с дамасского Сук Араис, каждый зубец короны завершался небольшим углублением, дающим на оттиске «шарик», более подходящий царской короне из советских мультфильмов (которые, кстати, сирийским телезрителям неплохо известны). Наши современники упорно представляют предстоящих перед владыкой слуг угодливо склонившимися, тогда как на древневосточных изображениях те всегда стоят, подняв одну руку в жесте почтительного внимания.

Например, в небольшом магазинчике на одной из центральных улиц Исфахана, набитом каменными четками, почерневшими бронзовыми замками, шахскими монетами, значками, медными самоварами и белосиними изразцами с почему-то иудейской символикой (за исключением последнего, видимо, сугубо местного, – стандартный набор персидских антикваров), мне удалось обнаружить в углу витрины три каменные цилиндрические печати. Сами цилиндры были сделаны весьма качественно – «стандартные» размеры, немного неровные и сильно потертые боковые поверхности, явно непараллельные основания со сколами... Вот только следов использования печатей по назначению – для оттиска –

¹ См.: Кононенко Е.И. Сюжетно-композиционные схемы...

на подделках не было, и линии, ограничивающие изображение сверху и снизу, прорезаны были нарочито неровно. Иконография изображений сразу выдавала, что при всем желании и возможности сделать качественную имитацию резчик не пошел простым путем и не стал копировать какие-то каталожные печати, но создал некие их интерпретации. Так, при воспроизведении характерной для глиптики второй половины III тысячелетия до н.э. сцены предстояния антропоморфной фигуры перед сидящим божеством (идентифицируемым по рогу на невнятно воспроизведенном головном уборе) резчик «усадил» божество на трапецевидный табурет, но структуру поперечин в этом табурете ему явно пришлось придумывать самому. Кроме того, длинные одежды сидящего персонажа остались никак не проработанными, хотя их размеры прекрасно позволяют прорезать вертикальные складки – хотя бы так же бегло, как они зачем-то декорируют рукава этих же одежд. На более крупном цилиндре из черного стеатита резчик достаточно точно воспроизвел стоящие фигуры в одеждах и головных уборах, характерных для I четверти II тысячелетия до н.э., но поместил их перед некоей полукруглой вазой с пышными растениями, поставленной на алтарь, явно вдохновляясь «алтарными» композициями, характерными для ассирийской и персидской глиптики I тысячелетия до н.э. На третьей же печати, неотшлифованная резьба которой, резко отличаясь по тону от более темной поверхности цилиндра, сразу выдавала свежую работу, камнерез, имитируя шумерские памятники со сценами «священного брака», разместил пару совокупающихся рогатых копытных и пару воспроизводящих их действия людей, хотя в пределах одной композиции подобные сцены на оригиналах не размещались; кроме того, на свободном месте в верхнем поле композиции зачем-то помещена схематичная «маска», которая, вероятно (по мнению художника), должна обозначать присутствие божества при столь важном ритуальном акте.

Подобные иконографические «вольности» и «излишества» вряд ли способствуют процветанию антикварного бизнеса отдельно взятого торговца, но никак не отражаются ни на его уверенности при убеждении случайного покупателя в подлинности предлагаемых раритетов, ни на запрашиваемой цене.

Авторы подделок подмечают, что плоскость «фона» касситских, хурритских, хеттских печатей занята мелкими деталями, имевшими магическую символику, но для их имитации используют любые малопонятные и им, и их клиентам элементы, в том числе и неизобразительные – вплоть до срисованных откуда-то рунических букв. Подобные композиции, собранные из разнородных элементов, практически нечитаемы из-за чрезмер-

ного количества последних (принцип «много-много всего») и по критерию «нечитаемости изображения» вполне сопоставимы с «имитацией сильно стертой поверхности». Такой цилиндр мне предложил антиквар в Тебризе, и, должен признаться, внешне сама каменная печать была очень похожа на хурритские или раннеассирийские памятники, вполне ожидаемые в этом районе Ирана, но резчик и тут «перестарался» – ограничивающие изображение сверху и снизу линии были превращены в орнаменты («насечка» вверху и «крестики» внизу), а в резьбе многочисленных мелких фигур, размещенных в двух регистрах, явно применялось сверло – прием, характерный для глиптики тысячелетия на полтора раньше, нежели можно было бы датировать данную печать при условии ее подлинности.

Самая же характерная деталь оригинальных памятников, легко выдающая подделку – клинописные знаки, располагающиеся в поле печати. Естественно, было бы странно требовать от современных художников знания древних языков, пользовавшихся клинописной графикой, хотя можно было ожидать воспроизведения каких-то легенд, скопированных с опубликованных памятников. На деле же камнерезы просто имитируют начертание неких псевдоклинописных знаков, расположенных параллельно движению фигур (тогда как на оригиналах – перпендикулярно, сверху вниз), и игнорируют тот факт, что клинописный текст на оригинальных печатях вырезался зеркально и читался не на самой печати, а на ее оттиске. Очень часто строки клинописи на ориентированных на поздние образцы подделках расположены непосредственно между вырезанными фигурами, без привычной рамки-картуша.

Говоря о ценообразовании применительно к современным «репликам», следует отметить, что для музейных копий цена фиксирована и сравнима со стоимостью других сувениров. Она складывается из стоимости материала, работы резчика и коммерческой рентабельности. Турист оправданно платит за резной полудрагоценный камень, и стоимость приобретаемого им изделия не сильно отличается от стоимости аналогичных по размеру каменных поделок, которые можно приобрести в сувенирной лавке.

Что же касается стоимости подделок, то понятно, что определяющей здесь будет стоимость материала: она естественно ограничивает возможности торга вне зависимости от качества и подлинности изделия. Поскольку, как уже говорилось, ближневосточные ремесленники в основном соблюдают традиционную технологию и не применяют современные дешевые имитации камня, то даже при самой грубой работе и явно современной датировке изделий покупателю предлагается действительно традиционное произведение ближневосточного камнерезного искусства.

Собственно, цена имитаций глиптики – и, возможно, вообще изделий традиционного ремесла, реализуемых на ближневосточном антикварном рынке – напрямую зависит от желания неискушенного покупателя приобрести древнюю вещь и от умения торговца выдать такие имитации за подлинники. Это применительно к «сувенирному искусству» отметил и Н.Е. Григорович: «Между “разрешенными” копиями, подделками и произведениями современного традиционного искусства нет, строго говоря, четких границ, во всяком случае, если мы возьмем работы, выполненные на достаточно высоком профессионально-техническом уровне. Границы эти скорее функциональные – они возникают и объективно существуют в представлении определенных групп людей». Правда, необходимо оговорить, что если Григорович рассматривает «сувенирное искусство» как немаловажный фактор современной художественной культуры Африки, то для Ближнего Востока индустрия подделок – это ремесленные маргиналии, не играющие существенной роли ни в художественной, ни в экономической ситуации.

Нижняя цена, на которую может согласиться антиквар, лимитирована стоимостью материала и работы мастера, все остальное – это уже прибыль торговца, размер которой зависит от массы субъективных факторов, из которых далеко не последним оказывается поведение покупателя. Если покупатель сразу демонстрирует, что хочет видеть в предлагаемом изделии древний раритет и согласен платить именно за подлинник, антиквар охотно пойдет ему навстречу – и арабские, и персидские торговцы старательно избегают каких-либо указаний на происхождение, возможную датировку, атрибуцию предлагаемого товара, прибегая к неопределенным формулировкам и двусмысленным фразам. Так, общение с «антикварами» ливанского Джбейля (Библа) наглядно показало, что, вопреки ожиданиям, цена на памятники глиптики, выдаваемые за подлинные древности, резко повышается в зависимости от компетентности покупателя – чем больше капризничает и чем большее знание материала выказывает последний, пытаясь объяснить антиквару критерии атрибуции, тем выше будет запрашиваемая под уважительные комментарии владельца магазинчика цена за приносимые из «запасников» новые «артефакты», с каждым разом все «более древние». При этом покупатель вряд ли сможет выяснить, измеряется ли эта «разница в древности» веками или неделями, но эта неясность останется лишь на его совести, а запрашиваемая цена «более древнего» раритета может вырасти в несколько раз, но тем не менее даже отдаленно не приблизится к рыночной стоимости подлинных цилиндров, что не даст возможности обвинить торговцев в мошенничестве и сознательном введении покупателя в заблуждение.

Впрочем, доверие к стоимости материала на Ближнем Востоке тоже срабатывает не всегда. Например, весьма популярными иранскими сувенирами являются небольшие («кабинетные») металлические навесные замки в виде верблюдов, козлов, барашков, барсов, открывающиеся ключом-крючком особой формы. В каждом антикварном магазинчике крупных городов Ирана обязательно найдется пара-тройка таких потемневших бронзовых замков разных размеров, различной степени сохранности и проработки деталей, равно как и весьма пространной датировки, но до тех пор, пока их продают в качестве антикварных безделушек, малофункциональных в современном быту, но вполне характерных как «этнические раритеты», первоначальная цена в 15–30 долларов кажется вполне разумной. Но на базаре Ширазе мне попался довольно крупный замок в виде барана, продаваемый под видом серебряной скульптурки, в доказательство чего продавец перед каждым потенциальным покупателем делал напильником соскоб верхнего черного слоя, демонстрируя серебристый блеск металла, и аккуратно взвешивал «барашка» на чашечных весах, получая около 220 граммов «серебра» и выводя затем на калькуляторе стоимость изделия из благородного металла. Мало того что чистота «серебра», кроме массы и белого блеска, ничем не подтверждалась, но и цена постоянно скобленного изделия в условиях покупательского безрыбья легко опускалась с желаемых 120 долларов до 100, затем до 90 и даже до 70. Несложный подсчет легко показывает, что при ценах на серебро в июне 2009 года (14,4 долларов за унцию) такой «барашек» даже в виде серебряного лома не мог бы стоить менее ста долларов, и, опускаясь ниже этой цены, продавец красноречиво переводил свой товар для наиболее недоверчивых покупателей из категории «драгметалл» в категорию «имитация».

Итак, уникальность ближневосточного рынка заключается в ориентации и покупателей, и торговцев не на шедевры, а на массовые ремесленные изделия, выступающие в качестве «этнических сувениров». Именно на примере таких типичных и потому востребованных категорий вещей и следует рассматривать проблему «подлинник–имитация–подделка» применительно к антикварной торговле Востока. Их этническая «инокультурность», с одной стороны, является важным фактором обеспечения покупательского спроса, а с другой, как было сказано выше, именно в силу традиционности затрудняет визуальную атрибуцию вещей, но в любом случае облегчает задачу продавцу. Ориентируясь в первую очередь на иностранных туристов, антиквары восточного базара оказываются в состоянии предложить и подлинники, и ремесленные имитации различного качества, и откровенные подделки, предоставляя выбор – или умело

создавая видимость такого выбора – самому покупателю в зависимости от компетенции последнего или же от его самооценки собственной компетентности.

Таким образом, применительно к рассчитанному на туристов современному антикварному рынку Ближнего Востока речь в подавляющем большинстве случаев не должна идти о сознательной фальсификации произведений; их скорее приходится определять как хорошего качества легальные ремесленные реплики традиционных изделий, которые превращаются из сувенирной продукции в антиквариат исключительно желанием покупателя.

Е.Ю. Гончаров
АНТИЧНЫЕ И ВИЗАНТИЙСКИЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ
НА МОНЕТАХ АНАТОЛИИ И СЕВЕРНОЙ МЕСОПОТАМИИ
XI–XIII ВЕКОВ

Предлагаемая статья посвящена монетам нескольких мусульманских династий, на которых помещены человеческие изображения. Прототипы этих изображений исследователи-ориенталисты находят на нумизматических памятниках предыдущих эпох – греческих городов-государств, эллинистических и иранских царств, Римской и Византийской империй. На логично возникающий вопрос «Как же могли сочетаться разные изображения живых существ с запретом на такие изображения утвержденном шариатом?» развернуто и с примерами еще в 1990 году ответил в специальной статье сотрудник Института востоковедения РАН В.Н. Настич¹. Запрет этот сложился далеко не сразу и касался преимущественно архитектуры и других материальных памятников, имевших отношение к вере, к представлявшим ее объектам и к предметам, служившим для оправления религиозных обрядов. В сфере же светской жизни этот запрет не был принципиально строг и определялся личными пристрастиями и интересами заказчика и/или мастера, создавшего то или иное сооружение, книжную миниатюру и т.д. То есть изображения на денежных знаках не конфликтовали с религиозно-ментальной средой, сложившейся в Анатолии и Северной Месопотамии к концу XI века. С другой стороны, и монеты, и многие другие памятники отражают вкус и художественные интересы туркмено-огузской группы населения, переселившейся в те времена на эту территорию.

¹ *Настич В.Н.* Художественное оформление мусульманских монет: нарушение запрета? // Городская художественная культура Востока. М.: Государственный музей искусства народов Востока, 1990. С. 129–149. Электронная версия статьи: <http://rasmircoins.ucoz.ru/publ/3-1-0-7> [дата обращения 22.04.2014].

христиан, возможно даже пленных ремесленников из крестоносцев, для организации своей чеканки. Но такие мастера не были свободны в выборе сюжетов. Чеканка монеты, очень важная деталь в репрезентации иерархического положения мусульманского правителя, была под контролем эмиров: выбор оформления денежных знаков осуществлялся только их волей. Вряд ли бы резчики-христиане самостоятельно брали за образец для новых мусульманских монет портреты языческих правителей и античные сюжеты. Гипотезе о том, что мастера-монетчики (кроме, может быть, первого их поколения) происходили из местной христианской среды, противоречит и анализ арабских легенд на монетах с изображениями. Они правильно написаны, каллиграфичны и четки, тогда как латинские и греческие надписи практически всегда имеют искажения и выглядят как неосознанные копии. Так же и сами изображения зачастую схематичны и имеют детали, явно не понятые резчиком штемпеля.

В 1957 году нумизмат-ориенталист из Эрмитажа А.А. Быков в подробной статье о происхождении некоторых типов монет Артукидов и Зангидов отметил, что «монеты Артукидов и Зангидов не только примыкали к художественной бронзе (имеется в виду целый ряд художественных изделий. – Е.Г.), но и отражали общее направление в искусстве Передней Азии того времени»¹. Более развернуто эта идея прозвучала в статье Н. Ловика в 1985 году². В России к вопросам интерпретации обращалась в ряде работ в 1987–2005 годах Г.Б. Шагурина, сотрудница Отдела нумизматики Государственного Эрмитажа, хранившая и изучавшая нумизматические памятники Ближнего Востока.

В 1992 году вышел двухтомный каталог монет «Туркменские бронзовые монеты с фигурами и их иконография», в котором рассматриваются нумизматические памятники двух династий – Артукидов и Зангидов³. Статья, посвященная проникновению христианских элементов в самоотжествление тюркских правителей Анатолии, написанная Р.М. Шукуровым,

¹ Быков А.А. Пережитки античности на монетах Зенгидов и Ортокидов // Труды ГИМ. Вып. XXVI. Нумизматический сборник. Ч. II. М, 1957. С. 120–133.

² Lowick N.M. The Religious, the Royal and the Popular in the Figural Coinage of the jazira // The Art of Syria and the Jazira 1100–1250. Oxford Studies in Islamic Art I. Oxford: Oxford University Press, 1985. P. 159–174.

³ Spengler W.F., Sayles W.G. Turkoman figural bronze coins and their iconography. Vol. I and II. Lodi, Wisconsin: Clío's Cabinet, 1992.

издана в 2004 году¹. Автор построил свое исследование на анализе монетных легенд и изображений. Целая книга, посвященная изучению монет с изображениями, чеканенным в Северной Месопотамии, вышла в Лондоне в 2006 году: Эстель Дж. Уилан «Публичные фигуры. Политическая иконография в средневековой Месопотамии»². Это очень интересное и подробное исследование персонажей на рассматриваемых монетах с прибавлением различных эпиграфических памятников и рельефов на башнях и стенах Диярбекира (древний Амид), Хасанкейфа (Хисн Кейфа) и других древних городов региона.

Изображения большинства монет взяты из международной базы данных по восточной нумизматике (сайт www.zeno.ru). Они обозначены шифром с номером Z. №... При подготовке статьи были также использованы аукционные каталоги нумизматических фирм Stack's Bowers (США), Fritz Rudolf Künker GmbH & Co (Германия) и других.

Самые ранние монеты с заимствованными изображениями были отчеканены правителями из династии Данишмендиды, утвердившейся в восточной части Анатолии в 1071 году после битвы при Манцикерте. Строго говоря, оформление их первых монет не является заимствованным. На аверсе самого раннего типа изображен Иисус Христос, как на византийских фоллисах XI века, на реверсе греческая надпись ΟΜΕΓΑΣ ΑΜΗΡΑΣ ΑΜΗΡ ΓΑΖΗΣ – *Эмир великий Эмир Газы*. На другом типе греческая же легенда на обеих сторонах гласит: ΟΜΕΛΗΚΙΣ ΡΑΣΗΣ ΡΩΜΑΝΙΑΣ/ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΗΣ ΜΑΧΑΜΑΤΙΣ – *Царь всей Романии и Анатолии Мухаммад*. То есть в обоих случаях надписи фактически двуязычные. Греческими буквами, гравированными со всеми характерными деталями, переданы как греческие, так и арабские слова и имена. По-видимому, эти монеты создавались мастерами-греками и их трудно считать репродуцированными с византийских денежных знаков. Греко-тюрко-арабские монетные легенды и культурно-политический контекст их появления исследованы в работе Р.М. Шукурова³. Но мой обзор выстроен в хронологическом порядке прототипов.

¹ Shukurov R. Christian elements in the identity of the Anatolian Turkmens (12th–13th centuries) // *Cristianita d'Occidente e Cristianita d'Oriente*. Spoleto: Presso la sede della fondazione. 2004. P. 707–764.

² Whelan E.J. *The Public Figure. Political iconography in Medieval Mesopotamia*. London: Melisende, 2006.

³ Shukurov R. Christian elements in the identity of the Anatolian Turkmens.

АНТИЧНЫЕ ПРООБРАЗЫ

Артукиды Хисн Кайфа и Амида, Фахр ад-Дин Кара-Арслан.

543–570 г.х./ 1148–1174;

Хисн Кайфа. 560 г.х. Z.24223.



Зенгиды Мосула, Сайф ад-Дин Гази II.

565–576 г.х./ 1170–1180.

Эмиссия 566–572 г.х.



Поиску исходной модели для этих типов дирхемов посвящена уже не раз упомянутая статья А.А. Быкова¹. Он пришел к обоснованному выводу, что оба портрета, близкие по иконографии, взяты с серебряных тетрадрахм, чеканенных в IV веке до н.э. царями Датамом и Фарнабазом на острове Родос или в Киликии. Исходные изображения точно не устанавливаются, поскольку обе монеты сочетают детали разных прототипов, также близких между собой. Крылатые гении, витающие над головой на одной из монет, имеют долгую традицию в местной иконографии. Они встречаются на монетах парфянского царя Фраата V, на различных металлических изделиях и в миниатюрах (упомянутый портрет Бад ад-Дина Лулу) и в архитектурном декоре (ворота Коньи). Крылатые гении, богиня победы Ника и ангелы представлены на многочисленных памятниках античного и христианского искусства. Поэтому не стоит ожидать точного совпадения зенгидских монет и какого-либо образа.

¹ Быков А.А. Пережитки античности на монетах Зенгидов и Ортокидов.

Зенгиды Мосула, Сайф ад-Дин Гази II.

565–576 г.х./ 1170–1180.

Эмиссия 575 г.х. Z.67807.



На этом типе изображена Афина в коринфском шлеме. Подобные изображения имеются на многих античных монетах, особенно эллинистического периода. Часто он встречается и в чеканке малоазийских городов. Наиболее близкие претенденты на зенгидские копии – тетрадрахмы царя Аминты, правившего в Галатии (центральная часть совр. Турции) в 35–25 годах до н.э., и монеты города Сиде (на побережье залива Анталия), III–II века до н.э.

Артукиды Мардина, Хусам ад-Дин Тимурташ.

516–547 г.х./ 1122–1152.

Мардин, ок. 542 г.х. Z.43445.



Несмотря на то, что портрет правителя с пышной прической часто встречается на многих эллинистических монетах, исследователи согласились в том, что источником для этого типа артукидских дирхемов послужили тетрадрахмы селевкида Антиоха VII Эвергета (139–129 до н.э.). При этом царь Селевкидское царство находилось на пике своего могущества. Монеты с его портретом выпускались в очень большом количестве и часто встречаются в кладках, в том числе и в Северо-Восточной Сирии, на землях, прилегающих к городу Мардин.

Артукиды Харпута,
Имад ад-Дин Абу Бекр.
581–600 г.х./1185–1203.
Эмиссия 598–590 г.х. Z.14846.



К сожалению, несмотря на очевидное повторение деталей изображения античной монеты, образец для этого дирхема установить не удалось. Голова с повязкой-диадемой является распространенным типом многих греческих, селевкидских и римских монет восточной чеканки. Этот тип имеет несколько разновидностей, различия в которых показывают, что граверы, возможно, создавали некий совокупный образ с нескольких монет, а не старались точно скопировать какую-то одну.

Артукиды Хисн Кайфа и Амида,
Кутб ад-Дин Сукман II.
581–597 г.х./1185–1200.
Эмиссия 584 г.х. Z.17910.



В этом случае для копирования был взят дупондий, чеканенный в городе Немаус (современный Ним на юге Франции) около 16 года до н.э. На одной стороне оригинала изображены головы Августа и Агриппы, на оборотной – крокодил, привязанный к пальме (аллегория покоренного Египта). Свое предположение о том, как монета из Южной Франции попала на берега Тигра, я изложу в заключительной части этой работы.

Артукиды Хисн Кайфы и Амида,
НАСР АД-ДИН АРТУК АРСЛАН.
597–637 г.х./ 1200–1239. Эмиссия 620 г.х.



Типичное изображение римского императора в стиле, характерном для I–II веков. Тем не менее есть несколько портретных черт, устанавливаемых при сравнении дирхемов этого типа разных штемпелей. Э.Дж. Уилан увидела здесь портрет Августа на идеализированных тетрадрахмах-кристофорах императора Адриана (117–138), чеканенных в провинции Азия, в Западной Анатолии¹. Но очень близкие профили можно увидеть и на тетрадрахмах самого Августа, выпущенных в Антиохии-на-Оронте. А некоторые разновидности портретов на рассматриваемых артукидских дирхемах напоминают изображение Марка Антония на его монетах с Клеопатрой VII на другой стороне.

Зенгиды Синджара, КУТЬ АД-ДИН МУХАММАД.
594–616 г.х./ 1197–1219. Z.100518.



Э. Дж. Уилан уверенно нашла прототип для этих монет на серебре римского императора Каракаллы (211–217) выпущенном в Иераполисе Галатском². На мой взгляд, портрет этого императора с медных монет Эдессы в парадном одеянии, щитом и скипетром (имеющим идентичное завершение) гораздо ближе к изображению на синджарских монетах.

¹ *Whelan E.J.* The Public Figure. P. 121.

² *Ibid.* P. 289.

Артукиды Хисн Кайфа и Амида, Кутб ад-Дина Ильгази II.
572–580 г.х./ 1176–1184. Z.105226.



Портрет для этого типа дирхемов был заимствован с золотых или серебряных монет римского императора Константина I Великого (306–337)¹.

Артукиды Хисн Кайфа и Амида, Фахр ад-Дин Кара-Арслан.
543–570 г.х./ 1148–1174. Z.68455.



Еще С. Лейн-Пул² установил, что этот тип был скопирован с реверса золотых солидов римского императора Константина I Великого, выпускавшихся на монетном дворе города Сисций, в Паннонии. Легенда передана с ошибками, но достаточно узнаваемо.

Зенгиды Алеппо, Ал-Малик ас-Салех Исмаил.
569–577 г.х./ 1173–1181. Халеб, эмиссия 571 г.х. Z.106240.



¹ У Э.Дж. Уилан при описании этого типа на с. 92 допущена опечатка: год смерти Константина I указан как 357.

² Lane Poole S. Coins of the Urtuki Turkomans. P. 17.

Аверс этого халебского фельса копирует позднеримскую (скорее всего, Восточной империи) монету IV или V века: изображения в таком стиле чеканились на медных эмиссиях Антиохии между 364 и 518 годом. По мнению Э. Дж. Уилан¹, наиболее близкий портрет помещен на денежных знаках Феодосия I (379–395).

Артукиды Хисн Кайфа и Амида, Кутб ад-Дин Сукман II.
581–597 г.х./ 1185–1200. Эмиссия 581 г.х. Z.67951.



Несмотря на упрощение и стилизацию, оригинал узнается достаточно уверенно: это драхма сасанидского шахиншаха Шапура I (241–272). Это единственный из известных типов рассматриваемых монет, имеющий сасанидское происхождение, в других же случаях сасанидские элементы используются для создания комбинированных монетных миниатюр.

ВИЗАНТИЙСКИЕ ХРИСТИАНСКИЕ ПРООБРАЗЫ

Артукиды Мардина, Кутб ад-Дин Ильгази II.
572–580 г.х./ 1176–1184. Z.67810.



Одна сторона этой монеты была скопирована с золотого солида византийского императора Ираклия (610–641). Василевс изображен с сыном-наследником Ираклием-Константином². Автор эскиза монеты убрал крестики, венчавшие головные уборы персон, и несколько иначе передал прическу императора.

¹ Whelan E.J. The Public Figure. P. 264.

² Ibid. P. 90.

Данишмендиды, Шамс ад-Дин Исмаил.
559–567 г.х./ 1164–1172. Z.49694.



Фигура Иисуса Христа, сидящего анфас на троне, – очень частый монетный тип в Византии. Но именно для этих данишмендидских монет за образец был, вероятно, взят биллоновый *аспрон трахи* Алексея Комнина (1081–1118), выпущенный после 1092 года. Любопытно, что здесь проявляются черты адаптации византийско-христианского изображения под более привычные реалии тюркского быта: Иисус сидит уже в широких штанах-шароварах.

Сельджукид Рума, Рукн ад-Дин Мас'уд
I. 510–551 г.х./ 1116–1156.



Представленное на этом типе монет изображение правителя довольно точно перенесено с византийских фоллисов Михаила VII Дуки (1071–1078). Рисунок воспроизведен зеркально, поэтому поменялись местами держава и скипетр. К тому же исчезла легенда с титулом и именем.

Зенгиды Алеппо (Халеба), Нур ад-Дин Махмуд.
541–569 г.х./ 1146–1173. Z.91547.



Обе стороны повторяют тип византийских фоллисов Константина X (1059–1063) Мастером даже сделана попытка передать греческую легенду, но, в отличие от арабских, греческие слова и буквы переданы нечитаемо, со значительными искажениями.

Артукиды Хисн Кайфа, Фахр ад-Дин КАРА-АРСЛАН.
543–570 гх./ 1148–1174. Z.38328.



Изображение Христа Эммануила, представленное на этой монете, было аверсом большой группы византийских анонимных фоллисов XI века. Скопировано оно очень близко к оригиналу, узнаваема даже греческая легенда.

Артукиды Хисн Кайфа, Фахр ад-Дин КАРА-АРСЛАН.
543–570 гх./ 1148–1174. Z.38330.



Изображенный здесь Иисус Христос, сидящий на престоле, имеет множество аналогий в византийской нумизматике на золотых и медных монетах XI–XII веков. На оригиналах вокруг головы под титлами помещается монограмма имени ИС-ХС. Здесь же она заменена цифрами от 1 до 9, расставленными в неясной последовательности. Связана такая расстановка с какими-то нумерологическими расчетами или дана случайно, еще не установлено. На других штемпелях этого типа в этом месте помещена дата, приведенная *абджадом*¹.

¹ Абджад (abjad – **ا ب ج د**) – система обозначения цифр буквами арабского алфавита и возможность нахождения суммарного числового содержания слов, написанных по-арабски.

Артукиды Хисн Кайфа, Фахр ад-Дин Кара-Арслан.

543–570 г.х./ 1148–1174. Эмиссия 556 г.х. Z.38331.



Э. Дж. Уилан предположила, что в случае с этим типом мы имеем дело с «адаптацией» некой византийской христианской иконографии для целей и интересов артукидского правителя¹. Стефан Хейдеман сравнил изображение на этих монетах с византийским скульптурным Архангелом Михаилом, хранящимся в Музее Метрополитен². Несмотря на то, что монета на сто лет старше скульптуры, атрибуты архангела (шар и копье) и некоторые детали изображения (например прическа), сохранные монетарием, показывают корректность такого сравнения.

Артукиды Хисн Кайфа и Амида,

Нур ад-Дин Мухаммад.

570–581 г.х./ 1174–1185.



Бегущий ангел или Святой Дух не имеют аналогов в монетной пластике христианских стран той эпохи. Поэтому нумизматы вынуждены были искать прообраз среди произведений других отраслей художественной культуры. Самые близкие параллели нашлись на миниатюрах некоторых византийских и сирийских рукописей XI–XII веков³. Этот пример показы-

¹ Whelan E.J. The Public Figure. P. 149.

² Heidemann S. Memories of the past? «Classical» or «Sunni Revival» // Architecture and Art in Syria between the Mediterranean and Iran in the 12th and 13th centuries. International Symposium on «The Islamic Civilization in the Mediterranean». Lefkosa, Northern Cyprus, December 1–4, 2010. P. 10, 11.

³ Whelan E.J. The Public Figure. P. 165–166.

вает глубокую осведомленность восточных граверов штемпелей о работе своих коллег, даже если они и принадлежали другой конфессии.

Данишмендиды Малатъи, Насир ад-Дин Мухаммад.
557–565 г.х./ 1162–1170 и 570–573 г.х./ 1175–1178.



Впервые в нумизматике всадник, поражающий копьём змея, встречается на монетах города Исинда (Isinda in Pisidia) в III веке до н.э. Но в античное время он не получил широкого распространения. Особенно этот сюжет был популярен в восточной Анатолии и Грузии, где Святой Феодор в такой ипостаси есть на рельефах церкви исторической Армении и Грузии. Наиболее близкое изображение, размещенное к тому же на монете, можно увидеть на медных фоллисах норманнского князя Антиохии Роджера Салернского, управлявшего городом в 1112–1119 годах. На них изображен Святой Георгий, чье имя и нимб были убраны при копировании мусульманскими резчиками штемпелей.

ТИПЫ СО СМЕШАННЫМИ ЭЛЕМЕНТАМИ И НЕОПРЕДЕЛЯЕМЫМИ ПРООБРАЗАМИ

Данишмендиды, Низам ад-Дин Ягы Басан.
536–559 г.х./ 1142–1164. Правил в Сивасе. Z.54909.



Оплечный портрет правителя на этом самом раннем типе «фигурных туркменских монет» очень схематизирован, и исследователи пока не смогли подобрать к нему достоверный прототип среди греко-римских или византийских нумизматических памятников.

Артукиды Хисн Кайфа и Амида, Наджм ад-Дин Алпы.
547–572 г.х./ 1152–1176. Z.79506.



Тип медных монет с двумя обращенными друг к другу изображениями стал особенно распространенным в Римской империи в III веке. Многие города как европейских, так и малоазийских провинций выпускали их при разных императорах на протяжении нескольких десятков лет. Поэтому точно установить, какая именно монета послужила источником для гравера из Мардина, достаточно сложно. Наиболее близким аналогом является, на мой взгляд, монета диаметром около 30 мм, чеканенная в городе Эдесса (совр. Шанлы-Урфа, на юге Турции) при императоре Александре Севере, правившем в 222–235 годах. Вторым портретом является изображение его матери Юлии Маеи.

Образцом для эскиза реверса мардинского дирхема послужила византийская золотая монета *истаменон номисма* Романа III (1028–1034). Восточный мастер довольно точно, хотя и свободно, передал византийское изображение, увеличив его относительно оригинала.

Артукиды Мардина, Хусам ад-Дин Юлук Арслана.
580–597 г.х./ 1184–1200. Z.18649.



Правый, профильный, портрет заимствован с крупных медных номиналов римского императора Клавдия (41–54)¹, левый – из византийского художественного круга. Об этом свидетельствует передача одежды и общий вид изображения. В то же время трехчастная зубчатая корона ближе к коронам сасанидских царей.

¹ Whelan E.J. The Public Figure. P. 96.

Артукиды Мардина, Хусам ад-Дин Юлук Арслан.
580–597 г.х./ 1184–1200. Z.1376.



Изображение на этой монете вызвало у исследователей дискуссию. Сначала его считали имитацией византийских монет Артаваза и его сына Никифора (742–743), потом подобрали целый ряд возможных прототипов с Анастасия II до Константина VIII (период с 713 до 959)¹. Но дело в том, что ни один из возможных образцов не совпадает деталями с бюстом на этом дирхеме, сходство есть только в самой общей иконографии. Вероятно, здесь мы имеем дело не с копированием какого-либо образца, а изображением абстрактной фигуры, сложившейся под влиянием разных близких друг другу образов.

Артукиды Мардина, Насир ад-Дин Артук Арслан.
597–637. Z.100587.



Прообраз фигуры на этом типе искали на серебряных монетах киликийского царя Фарнабаза (IV век до н.э.), на киликийских же медных выпусках времен Домициана и Антонина Пия, I и II века, медных византийских фоллисах императора Никифора III (1078–1081) или электорных иперперах Мануила I Комнина (1143–1180)². Но звезды над плечами фигуры свидетельствуют о космической сущности изображенного лица. Вероятно, это персонификация одной из планет (Венеры?).

¹ *Whelan E.J.* The Public Figure. P. 94, 95.

² *Ibid.* P. 110.

Бликие погрудные изображения в анфас есть на астрологическом бронзовом зеркале с именем Артук Шаха (последнего артукидского эмира города Харперта), хранящемся в музее David Collection, в Копенгагене¹. Так же, как и предыдущий образ, рассматриваемый сложился под влиянием нескольких похожих портретов из разных эпох.

Артукиды Мардина, Наджм ад-Дин Гази.
637–659 г.х./ 1239–1260. Z.55522.



Образец – византийский фоллис Юстиниана I. Вероятнее всего, что фельсы этого редкого типа подражали медным дирхемам, чеканенным в Мардине, в 634 г.х. при эмире Наср ад-Дине Артук Арслане (597–637 г.х.)². То есть в этом случае возможно двойное копирование византийского прототипа. Монеты этого типа являются самой поздней эмиссией, продолжавшей традицию фигурных изображений домонгольской эпохи.

Артукиды Мардина, Наджм ад-Дин Алпы.
Мардин, 547–572 г.х. Z.67847.



Для левой стороны Э. Дж. Уилан не установила прототип, сославшись, что задрапированный бюст в диадеме встречается как на монетах, так и на других изобразительных памятниках Рима, Греции периода

¹ The David Collection. Inv. № 4/1996.

² Whelan E.J. The Public Figure. P. 139; аналоги на с. 122, 129 и 130.

империи, Парфии, Сасанидов, Крестоносцев и Армении¹. Вероятно, для копирования была использована не монета, а другой образец металлопластики домусульманской эпохи. Правая сторона, с портретом анфас в короне, имеет прообразы в том числе на древних монетах, обращавшихся в Северной Месопотамии. Корона напоминает головные уборы сасанидских царей Шапура I (243–273) и Шапура II (309–379). Сам же портрет и передача других элементов ближе к византийским фоллисам, где император изображен в анфас, от Юстиниана I до Маврикия Тиберия (период 527–602). Впрочем, образец мог быть и полностью сасанидского происхождения, но нам неизвестен.

ТИПЫ ПО МОТИВАМ АНТИЧНЫХ И ВИЗАНТИЙСКИХ МОНЕТ

Артукиды Хисн Кайфа и Амида,
Куть ад-Дин Сукман II.

581–597 г.х./ 1185–1200. Эмиссия 595 г.х. Z.79984.



По мнению ряда исследователей², за основу для этого изображения были взяты некоторые золотые монеты VI–VIII веков. Но установить прототип с той или иной степенью вероятности не представляется возможным. Близкие портреты можно найти и в нумизматике императорского Рима, особенно в провинциальной. Очень интересен головной убор представленной персоны: он не античный, а типично восточный, как его изображали на книжных миниатюрах. В некоторых рукописях, происходящих также из района Аль-Джазир, изображены правители-тюрки, одетые в подобные шапки. Например на миниатюрах из *Kitab al-Diryaq*, копии которой хранятся в Париже и Вене, или из *Kitab al-Aghanu*, на фронтисписе которой помещен помпезный портрет Бадр ад-Дина Лулу (эмира Мосула в 1222–1259) в аналогичном уборе.

¹ *Whelan E.J. The Public Figure. P. 84, 85.*

² *Ibid. P. 174.*

Артукиды Хисн Кайфа, Фахр ад-Дин Кара-Арслан.

543–570 г.х./ 1148–1174. Эмиссия 559 г.х. Z.38332.



Монеты с такими изображениями являются, пожалуй, одними из самых интересных среди рассматриваемой группы. Но протитипов ни для аверса, ни для реверса пока не найдено. Э. Дж. Уилан пришла к мысли, что мотивы для этих типов были взяты с византийских монет X–XI веков, но артукидские монетарии пошли своим путем и создали совершенно новые образы для оформления своих денежных знаков.

Артукиды Мардина, Хусам ад-Дин Юлук Арслан.

580–597 г.х./ 1184–1200. Z.9477.



Сюжет, к рассмотрению которого я перехожу, не является заимствованием; но, следуя общему контексту работы, пропустить его было невозможно.

Несмотря на то, что это один из самых распространенных типов фигурных монет туркменских династий Восточной Анатолии, изображение на нем вызвало наибольшее количество дискуссий и гипотез. В этих четырех фигурах видели реплику с тарского медальона римского императора Септимия Севера (192–211), сюжет «*Iudia capta*» с монет Веспасиана и Тита, Богородицу с волхвами, погребение Салах ад-Дина (Саладина). Последнее предположение обосновано тем, что Саладин умер в 589/1193 году, которым датированы рассматриваемые монеты. Предлагались и другие интерпретации, но самым интересным, на мой взгляд, является наблюдение Э. Дж. Уилан¹. Исследователь сравнила сцену на дирхеме с одной из миниатюр рукописи ал-Мубашшира *Mukhtar al-Hikam wa Mahasin al-Kalim*². На последней изображен сидящий на скале в позе мыслителя Пифагор, а перед ним стоят два ученика, жестикулируя, обращаясь к философу. Все участники диспута одеты в восточные длинные одежды и тюрбаны. На миниатюре изображение относительно монеты зеркально; там показаны три персонажа. Несмотря на эти отличия, общая расстановка фигур, их позы и одежды удивительно схожи. В сцене на дирхеме два участника эмоционально обращаются друг к другу, причем художник сумел в монетном рельефе передать экспрессию беседы; фигура в середине покойно сидит; четвертый участник беседы стоит за спиной сидящего, разведя руками.

Кодекс с миниатюрами был создан в годы правления ал-Ахвада, айюбидского правителя города Майяфаркин (около 60 км севернее Мардина), в 596–607 годах хиджры, то есть всего через несколько лет после эмиссии изучаемых монет. Роль древнегреческого философа и математика Пифагора в развитии арабской философии, астрологии и нумерологии очень велика. Его учение о тайных обществах пользовалось популярностью в мусульманской среде. Вероятно, в Северной Месопотамии, в Аль-Джазире, к мудрецу интерес был особый. В этом регионе астрология занимает особое место в жизни общества. Именно здесь выпускаются целые серии монет с астрономическими символами, они же присутствуют на многочисленных металлических изделиях (зеркала³, разнообразных типах посуды), в архитектурном декоре и на других материальных памятниках. То есть сложение или использование здесь определенного канона изображения одного из мудрецов древности, чей выдающийся вклад

¹ *Whelan E.J.* The Public Figure. P. 98–102.

² Перевод книги издан без миниатюр: *Абу-ль-Вафа Аль-Мубашшир Ибн Фатик*. Изысканные афоризмы и изящные речения / Пер. с араб. А.В. Сагадеева // Вестник Восточного института. № 1(7). Т. 4. СПб., 1998. С. 18–52.

³ Например, см. здесь описание Типа 13.

в изучение связей планет, звезд и цифр был хорошо известен, выглядит вполне логично. И следование этому канону мы видим как на книжной миниатюре, так и на миниатюре монетной.

Специалисты по сельджукскому искусству делят сюжеты изображений (в первую очередь, на бронзе) на три основные линии: придворную, астрологическую и любовную. Первые две широко представлены в монетной пластике. Поверхность денежного знака становится площадкой, на которой в том или ином виде тюркские султаны и эмиры представляет себя одного или в окружении мифических персонажей; последние могут выступать здесь и в одиночку. Какие бы античные или византийские изображения не переносились на медные дирхемы или фельсы, все они (или большинство) отождествлялись с личностью действующего правителя. В одни или близкие годы с такими монетами выпускались и другие, на которых восточный суверен был представлен в соответствующем интерьере, одежде, с атрибутами и «тронной» позе. Эти монеты выходят за рамки темы статьи и поэтому не рассматривались. Но на них мы увидим те же кафтаны, шаровары, шапки, инсигнии, в которые оформители типов восточных монет одели древних героев, богов и царей. То есть, на мой взгляд, нельзя противопоставлять монеты с заимствованными портретами и монеты с оригинальными изображениями. Большинство отчеканенных на них изображений так или иначе является изображением правящей персоны.

Интересен и факт наличия в мастерских или дворцах запасов древних монет, которые служили образцами для художников-разработчиков типов новых дирхемов и фельсов. Даже беглый анализ показывает, что за такие образцы брались чаще всего крупные серебряные, медные или золотые монеты. Набор их не случаен, это не те медные, мелкие или среднего размера экземпляры, которые чаще всего попадают в культурном слое древних городов, буквально «валяются под ногами». Копировались тяжелые, достаточно массивные или крупноформатные денежные знаки, имевшие по показателям веса и размера престижный характер. Золото же представляло особую ценность в иерархии металлов само по себе. В Аль-Джазире иногда копировались такие монеты, находки которых не зарегистрированы в этом регионе, которые не проникали сюда в силу политических границ и экономических барьеров античного мира. Такие путешествия греческие серебряные тетрадрахмы IV века до н.э. могли совершать только в более позднее время, имея уже не денежный, а сувенирный или экзотический характер. Тоже можно сказать и о римской монете I века до н.э., чеканенной в городе на юге современной Франции. Находки дупондиев этого типа восточнее Балканского полуострова

не зарегистрированы. А.А. Быков еще в 1957 году осторожно намекнул, что Артукиды и Зангиды начали собирать древние монеты раньше, чем это явление было зафиксировано в Европе: «Самый факт использования античных монетных типов в монетном деле северной Месопотамии в XII–XIII веках тем более достоин внимания, что возникновение интереса к древним монетам в Европе обычно относят к XIV веку. Называя Петрарку одним из первых ценителей и собирателей»¹.

Изображение могло не только более или менее близко копировать избранный образец. Некоторые типы являются эклектичными, составленными из несочетающихся на оригиналах деталей. Например на Типе 23 помещен портрет римского императора, а рядом с ним неопознанный персонаж в одежде, близкой к византийским образцам, но сасанидской короне. Если такое произвольное сочетание не служило помехой для общей композиции монеты, то его же мы, вероятно, можем наблюдать и в ее частях. Может быть, именно поэтому в результате смешения элементов с различных прототипов и появился указанный выше персонаж, а также фасовый портрет в византийском стиле, но такой же сасанидской короне, на Типе 27. Практически всегда изображение копируемой монеты подвергалось редактированию: убирались надписи с именем и титулом, искажалась или игнорировалась христианская символика. На Типе 17 нимб вокруг головы Иисуса Христа передан как подголовник на спинке престола. Здесь же изображенная фигура сидит в другой одежде, отличающейся от византийского оригинала. То есть происходит «тюркизация» изображаемых персонажей. На других монетах, оригинальных туркменских не копированных типах (но появление которых восходит к рассматриваемым здесь) появляются косички, одежды типа халатов, шаровары, войлочные шапки и тюрбаны. Правитель иногда сидит на тахте, на подушке или на троне под балдахинном. В связи с появлением новых реалий приведу цитату из упомянутой статьи В.Н. Настича: «Разнообразие портретных сюжетов, объединяемых определенными стилистическими и композиционными чертами, в монетном чекане Айюбидов позволяет говорить о зарождении здесь иконографического канона, к сожалению, не получившего дальнейшего развития после нашествия монголов».

В 1260-х годах, после установления в регионе власти монгольских ханов, традиция помещения на денежных знаках изображений людей переходит на монеты Ильханов. Но они уже не копируют древние образцы. При монголах появляются оригинальные рисунки, имеющие средневековую иконографию.

¹ Быков А.А. Пережитки античности на монетах Зенгидов и Ортокидов. С. 131.

Т.К. Мкртычев
**ТЕРРАКОТА ДРЕВНЕЙ БАКТРИИ:
ПРОТОТИП И ПОВТОРЕНИЕ**

В древней и средневековой Средней Азии есть вид искусства, который в значительной степени может быть понят только через призму проблемы соотношения прототипа и реплики, оригинала и повторения. Речь идет о штампованной терракоте, которая судя по всему появилась в Средней Азии в эпоху эллинизма в III веке до н.э. Очевидно, прежде всего, штампованные терракотовые изделия играли роль дешевых культовых образков и вотивных подношений в доисламских верованиях этого региона. С приходом ислама необходимость в подобных культовых атрибутах постепенно исчезает, и штампованная терракота со временем выходит из массового употребления.

Каким же образом среднеазиатская штампованная терракота связана с проблемой «оригинал и повторение»? Терракота Средней Азии является одним из наиболее массовых материалов, которые чаще всего находят во время археологических раскопок и случайных сборов на археологических памятниках. Еще в начале XX века исследователи обратили внимание на терракотовые статуэтки как на произведения искусства. В дальнейшем среднеазиатской терракоте была посвящена обширная литература, в которой рассматривались как отдельные статуэтки, так и региональные или тематические группы. Технологически среднеазиатская терракота может быть разделена на три вида – сделанная вручную; выполненная в комбинированной технике – сочетающая ручную лепку и штамп (как правило, лицевую часть); штампованную терракоту. В обширной литературе по среднеазиатской коропластике методика изучения, как правило, строится на иконографическом анализе, подборе аналогий в достаточно широком хронологическом диапазоне и некоей интерпретации, базирующейся на аналогиях

Между тем в большинстве исследований среднеазиатской коропластики не учитываются технологические особенности штампованной терракоты, которые были выявлены европейскими исследователями аналогичных античных памятников.

Впервые на технологические закономерности и их значение в понимании среднеазиатской штампованной терракоты указал Б.И. Маршак. Анализируя группу согдийских штампованных фигурок всадников, Б.И. Маршак обратил внимание на то, что существовало некоторое вполне ограниченное число так называемых первоначальных матриц для изготовления терракот. Маршак считал, что в Согде коропластов как художников не было. «Образцы изготавливались изредка скульпторами широкого профиля»¹.

По мнению Б.И. Маршака, большое разнообразие среднеазиатской штампованной терракоты строится в основном на процессе редукции, когда с какой-либо матрицы делается оттиск, из которого делают матрицу – то есть уже с него самого снимают матрицу и начинают с ее помощью штамповать терракоту. Помимо уменьшения в размерах данный процесс сопровождается еще и потерей смысла: некоторые иконографические детали, которые непонятны ремесленнику, делающему терракоту, исправляются и изменяются в зависимости от того, как понимает их ремесленник. Таким образом, на примере коллекции терракотовых фигурок так называемых «согдийских всадников» Маршак вывел методику, которая позволяет по-новому взглянуть на среднеазиатскую штампованную терракоту.

Вслед за Б.И. Маршаком данную методику применила Т.И. Зеймаль для рассмотрения терракоты Северного Тохаристана. В кратких тезисах, посвященных вопросам археологической периодизации бактрийской терракоты, Т.И. Зеймаль наметила генетические ряды, восходящие к удаленному прототипу. Вместе с тем она отметила существование образцов коропластики, выполненных квалифицированными художниками. Кроме того, большое внимание автор уделила стратиграфическому контексту находок терракотовых статуэток².

Однако как ни парадоксально, несмотря на то, что работа Б.И. Маршака имела важное методическое значение, многие исследователи попросту

¹ *Маршак Б.И.* Согдийские терракоты // Тезисы докладов на секциях, посвященных итогам полевых исследований 1971 г. М.: Наука, 1972. С. 276–277.

² *Зеймаль Т.И.* Терракоты Северного Тохаристана (вопросы археологической периодизации) // Бактрия-Тохаристан на древнем и средневековом Востоке. М.: Наука, 1983. С. 42–44.

ее проигнорировали. Они продолжали изучение среднеазиатской штампованной терракоты в рамках старой методики, которая строилась без учета технологических закономерностей¹.

Вместе с тем все же методика Б.И. Маршака в той или иной степени была использована некоторыми исследователями. Одни достаточно буквально подошли к высказанным Маршаком предположениям²; другие, наоборот, формально ссылались на его работу, не делая из нее никаких выводов. Между тем по истечении времени становится заметным, что небольшая работа Маршака нуждается в дополнении, и которые, очевидно, и в дальнейшем будут появляться по мере накопления нового материала по штампованной терракоте. В этой связи считаю целесообразным высказать свою точку зрения на вопрос о штампованной терракоте, которая, как еще раз хочется подчеркнуть, основывается на методике, предложенной Маршаком.

Как уже отмечалось, по мнению Б.И. Маршака, проанализировавшего группу согдийских штампованных терракот с изображением всадников, производство штампованной терракоты было делом ремесленников, а профессиональные скульпторы довольно редко обращались к теме изготовления штампов для изготовления терракот. По существу, это означает, что было небольшое количество матриц, которые делались специально для изготовления терракот. Наряду с ними керамисты использовали различные изделия мелкой пластики, которые становились матрицами и оттиски с которых уже служили матрицами³. В свою очередь, хорошо смоделированная терракота также нередко становилась матрицей. Редукция изображения, получавшаяся в процессе перештамповки, приводила к утрате мелких иконографических деталей, а порой и к их замене. Очень часто штампованный оттиск подвергался ручной доработке – ремесленник прочерчивал складки одеяния, менял атрибут, подправлял лица, а чаще всего украшал редуцированный оттиск пунсонами, черточками

¹ *Исхакова Е.А., Исхаков М.Х.* Терракоты Дальверзинтепе // Дальверзинтепе – кушанский город на юге Узбекистана. Ташкент: Фан, 1978. С. 161–164; любопытно, что В.А. Мешкерис в своей работе «Согдийская терракота» упоминает статью Б.И. Маршака по группе согдийских всадников, не делая из знакомства с ней никаких выводов. См.: *Мешкерис В.А.* Согдийская терракота. Душанбе: Дониш, 1989. С. 12).

² *Plyasov Dj., Mkrtychev T.* Bactrian Goddess from Dalverzintepi // *Silk Road Art and Archaeology*. Kamakura. 1991/1992. № 2. P. 107–127.

³ *Абдуллаев К.* К атрибуции тронных изображений в кушанской коропластике // ВДИ. 2000. № 2. С. 18–30.

или налепами. Подобная технологическая цепочка ставит перед исследователями сложную задачу поиска прототипов штампованных терракот. Помимо этого неизбежно возникает вопрос – а сохранялся ли у редуцированной терракоты смысл, который был у прототипа? Данные рассуждения приводят меня к выводу о крайней осторожности при интерпретации образов, запечатленных на среднеазиатской терракоте.

Еще один принципиальный момент, связанный с методикой Б.И. Маршака, имеет значение для понимания процессов, происходивших в искусстве Средней Азии. При изучении штампованной терракоты необходимо четко представлять – у нас есть два типа терракот: сделанные с определенных образцов-прототипов, не являвшихся специальными матрицами; и те, которые были оттиснуты специальными штампами, сделанными для изготовления терракот. И здесь анализ имеющихся материалов отчетливо показывает, что существовали два типа матриц (штампов). Матрицы, относящиеся к первому типу, были сделаны художниками. Прежде всего, их характеризует хорошая моделировка. И очевидно, Б.И. Маршак прав, таких матриц было немного. Матрицы, относящиеся ко второму типу, были сделаны керамистами. Соответственно, моделировка таких матриц была более упрощенной. Вместе с тем для того чтобы говорить о том, как часто керамисты сами брались за изготовление матриц, необходимо проделать определенную статистическую работу, которая не входит в рамки настоящей статьи.

Мне уже не раз доводилось писать о терракоте Бактрии, однако тема «прототип и повторение» позволяет еще раз обратиться к этому материалу, чтобы рассмотреть, как происходило взаимодействие между этими понятиями в искусстве древней Средней Азии.

Анализ материала дает основания для выделения некоторых закономерностей. Так, на городище Саксанохур был раскопан комплекс керамических печей, существовавших со II века до н.э. по II век н.э. По наблюдениям автора раскопок Х. Мухитдинова, в греко-бактрийских слоях (II век до н.э.) в материалах обжигательных печей были зафиксированы фрагменты штампованных терракотовых статуэток, изображающих женщину в складчатом одеянии, которая сжимает в правой поднятой к груди руке зеркало. Образ женщины с зеркалом представлен матрицами в кушанских слоях (I–II веков)¹. В кушанское время в образе меняются пропорции фигуры, черты лица становятся крупными, грудь показана двумя условными выступами, складки платья переданы крупными

¹ Мухитдинов Х. Терракоты Саксанохура // Центральная Азия в кушанскую эпоху. Т. 2, М.: Наука, 1975. С. 379.

расходящимися рельефными полосами. Вместе с тем обращает внимание, что при такой схематичности сделана детальная проработка глаз (глазное яблоко, зрачок), изображение пальцев на кистях рук. Анализ саксанохурских матриц показывает, что они были оттиснуты со специально выполненных патриц, которые были сделаны, скорее всего, местными ремесленниками, уровень мастерства которых был значительно ниже эллинистических художников.

Итак, можно говорить о том, что на протяжении как минимум ста лет на городище продолжают бытовать статуэтки с изображением так называемой «богини с зеркалом». Материалы показывают, что за это время образ претерпевает определенные иконографические изменения – иконография, имеющая эллинистическую моделировку и классические пропорции, уходит. Ей на смену приходит новая иконография, повторяющая прежний образ, классические пропорции в котором уже нарушены, происходит определенная схематизация.

С некоторой вероятностью можно предположить следующую схему развития этого образа. Воспроизведение штампованной терракоты в виде женщины, начало которой было положено неким эллинистическим прототипом, продолжалось около 300 лет. За это время произошла значительная редукция первоначального образа, в результате чего местные керамисты были вынуждены сделать свою матрицу. Керамисты пытались воспроизвести прототип, однако уровень исполнения был значительно ниже, что и отразилось в моделировке нового образа. Стоит ли за этими изменениями в иконографии и определенная смысловая трансформация, мы не знаем¹.

По существу, этот же процесс существования двух типов терракот в Северной Бактрии (когда один тип имеет эллинистический образец, а другой – местное происхождение) демонстрируют материалы с городища Дальверзинтепе и Паенкурган, которые условно объединяются в группу под названием «богиня, сидящая на троне».

Более десяти лет назад мы с моим постоянным соавтором Дж. Ильевым, находясь под впечатлением от методики Б.И. Маршака, взялись за рассмотрение рядов штампованной терракоты с изображением сидящей богини с городища Дальверзинтепе. Уже тогда мы выделили четыре иконографических типа и одному из них – типу А выявили возможный прототип. Отсутствие прямых иконографических параллелей не позволило нам предложить интерпретацию этого образа, который был условно

¹ Мухитдинов Х.Ю. Саксанохурские матрицы для формовки мужских статуэток // Материальная культура Таджикистана. Вып. 4. Душанбе: Дониш, 1987. С. 91–114.

назван нами «бактрийской богиней»¹. Впоследствии К. Абдуллаев, который также получил в результате раскопок на небольшом северобактрийском городище Паенкурган значительную коллекцию терракот с изображением сидящей женщины, вновь обратился к анализу этого образа². По прошествии многих лет хочется внести некоторые коррективы в свои предположения, а также выводы, сделанные К. Абдуллаевым, относительно образа сидящей богини.

Прежде всего, по его утверждению, все женские тронные изображения относятся к одному иконографическому типу, варьирующемуся в деталях³. Однако уже в совместной статье с Дж. Ильясовым мы выделили четыре иконографических типа. Безусловно, их всех объединяет то, что они изображают женщину, сидящую на троне. С большой долей вероятности, но при этом без всяких доказательств, можно говорить, что четыре разных иконографических типа передают один и тот же образ. При этом все выделенные типы имеют между собой ряд существенных отличий. И если предполагать, что эти разные иконографические типы все же изображали одну богиню, то соотношения между выделенными типами могут реконструироваться в некую историю, связанную с изменениями в иконографии образа одной богини.

Первый тип (тип А по Ильясову – Мкртычеву). Этот тип представлен фрагментами, на которых не сохранилось ни одного изображения головы богини. Поэтому мы не знаем, как выглядела данная статуэтка целиком. Имеющиеся изображения свидетельствуют, что образ представлял собой женщину в складчатом одеянии, сидящую в кресле. На шее у нее была массивная гривна, а между грудей спускалось ожерелье. В правой руке, поднятой к груди, женщина держит цветок; в левой, опущенной на колени, – ветвь (колос?). У женщины между ног имеется очень характерная («столбовидная») складка одеяния, которая дает нам весьма четкие аналогии в эллинистической скульптуре. Вся терракота группы подвергалась обрезке по краю – практически везде срезаны выступающие части трона. В группе встречаются оттиски разной степени редукции – от вполне четких штампов до сильно редуцированных изображений, на которых атрибуты богини уже не различимы.

Мы уже отмечали, что основной иконографической характеристикой этого типа является «столбовидная» складка одеяния между ног. Подобная

¹ *Ilyasov Dj., Mkrtychev T. Bactrian Goddess from Dalverzintepi. P. 107–127.*

² *Абдуллаев К. К. Атрибуции тронных изображений в кушанской коропластике. С. 18–30.*

³ Там же. С. 19.

складка впервые зафиксирована в изображении женских персонажей на пальмирских рельефах первой трети I века н.э. Нам удалось проследить, что она присутствует в иконографии до середины II века н.э.¹

Обращает внимание и наличие двух типов украшений на терракотах первого типа – гривны и ожерелья, что также находит аналогии на эллинистических месопотамских рельефах второй половины I века н.э. – первой половины II века н.э. (Хатра)

Второй тип (тип В по Ильасову – Мкртычеву). Это самый многочисленный тип, от которого сохранилось большое число фрагментов различной величины (12–15 см), в том числе и от весьма крупных терракотовых статуэток. На соседнем с Дальверзинтепе поселении Джойльма был найден фрагмент статуэтки этого типа, реконструируемая высота которой 30 см. Для второго типа известна и одна целая терракота, благодаря которой мы имеем представление, как выглядели статуэтки этого типа.

Статуэтки второго типа представляли собой сидящую женщину с крупной головой, высокой прической, перевязанной надо лбом двойной лентой. Волосы переданы прямыми рельефными полосами. У женщины овальное лицо, прямой нос, миндалевидные глаза. На хорошо смоделированных терракотах имеются изображения кружков на щеках, иногда ромбовидный знак на лбу. В ушах у женщины крупные серьги. На шее гривна. В ряде случаев между грудями просматривается ожерелье.

Женщина облачена в накидку (гиматий), которая закрывает ее левое плечо (вертикальные складки) и колени (горизонтальные складки), а также длинное платье, подол которого показан вертикальными складками.

Судя по некоторым статуэткам, выполненным менее редуцированными матрицами, в правой руке, поднятой к груди, у женщины – цветок; в левой, опущенной на колени, – ветвь (колос?).

Сравнивая первый и второй тип (в значительной степени условно, так как у нас нет все-таки целого образа первого типа), мы можем констатировать, что второй тип представляет собой местное воспроизведение первого типа. О местном изготовлении штампа для терракот данного типа свидетельствуют нарушенные эллинистические пропорции фигуры – непропорционально большая голова женщины; высокая прическа, аналогии которой нам неизвестны в эллинистическом искусстве.

Между тем очевидно, что ремесленник, делавший штамп, попытался сохранить атрибуты богини – цветок и ветвь (колос?). Однако если на статуэтках первого типа можно было уловить следы изображения трона,

¹ *Ilyasov Dj., Mkrtychev T. Bactrian Goddess from Dalverzintep. P. 107–127.*

на котором восседала богиня, то на статуэтках второго типа изображение трона совсем исчезло.

Третий тип (тип С по Ильясову – Мкртычеву) в силу своего плоскостного решения представляет собой скорее не статуэтку, а плакетку. Она изображает сидящую женщину, у которой овальное лицо с раскосыми миндалевидными глазами, широким носом и маленьким пухлым ртом. На лбу каплевидная метка, на щеках круги, сделанные вдавлениями. На голове высокий головной убор овальной формы, состоящий из нескольких дуговидных ярусов, один из которых венчает лунница. Из-под головного убора на виски женщины спадают длинные прямые пряди волос. На шее двойная гривна. На женщине длинная запашная накидка (?), которая оставляет открытой небольшой треугольник на груди. Судя по моделировке, руки закрыты накидкой.

Особенностью данной терракоты является то, что она была окрашена белой и красной красками.

Данная терракота, с одной стороны, продолжает образ сидящей богини, а с другой, достаточно резко меняет весь ее облик. Прежде всего, женщина представлена совершенно другим этническим типом – вместо европеоидных черт второго типа, терракоты третьего типа изображают женщину с ярко выраженной монголоидной внешностью. Во-вторых, вместо высокой овальной прически на терракотах третьего типа появляется головной убор овальной формы. В-третьих, меняется тип одеяния. Из-за низкого рельефа, которым оно передано, реконструкция его кроя оставляет большой простор для фантазии. Можно предположить, что рельефные складки, разделяющие фигуру на две части, изображают одеяние типа накидки, однако реальные образцы такой одежды мне неизвестны. В-четвертых, атрибуты, которые были так важны в первых двух типах, исчезают – руки у женщины прикрыты одеянием.

И наконец, технологически терракоты этого типа выполнены в другой, скажем так, технологической традиции, которая предусматривала и невысокий рельеф, и раскраску терракоты после обжига.

Безусловно, терракоты данного типа передают образ, сделанный местными мастерами, который в своей основе, возможно, опирался на изображения терракот второго типа.

Четвертый тип (тип Д по Ильясову – Мкртычеву). Терракотовые статуэтки этого типа в принципе продолжают линию изображения сидящей богини. Типологически лицо статуэток этого типа повторяет лицо терракот третьего типа – широкое овальное лицо, раскосые глаза, широкий нос и маленький пухлый рот. Однако в этом типе высокого головного убора уже нет. По всей видимости, вместо него женщины на статуэтках

четвертого типа изображаются с непокрытой головой: прямые пряди волос спускаются вдоль висков, закрывая уши. Между тем на терракотах этого типа более внятно изображено верхнее одеяние. Оно представляет длинную запашную накидку с треугольным вырезом на груди, у которой широкой каймой оторочены края. На экземпляре с наилучшей моделировкой в треугольном вырезе накидки на груди видны складки нижнего одеяния. Этнически данный тип, безусловно, служит продолжением третьего типа.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

По мнению К. Абдуллаева, вся группа этих статуэток изображает богиню Нану. В качестве основного аргумента приводится наличие лунницы в украшении головного убора в памятниках третьего типа, так лунница присутствует в иконографии Наны на кушанских терракотах¹. Нет необходимости оспаривать утверждение автора о широком распространении культа Наны в кушанской Бактрии. Об этом имеется множество письменных и материальных свидетельств. Различные авторы уже писали о значении, которое играла Нана в кушанском пантеоне. Однако ни скульптурные или живописные образы дальверзинского храма, который Э.В. Ртвеладзе очень осторожно предложил считать храмом, посвященным Нане, ни разнообразные терракотовые бактрийские статуэтки, изображающие сидящих женщин, не имеют иконографических параллелей с теми изображениями, которые точно определены как изображение Наны. Мне уже доводилось писать, что одной из особенностей иконографии кушанского пантеона была вариативность в изображении одного божества. Это не исключает, что богиня Нана могла изображаться в образе терракотовых статуэток сидящих женщин из Дальверзинтепе и Паенкуртана, что теоретически делает возможным интерпретацию К. Абдуллаева. Но в настоящее время гипотеза, высказанная К. Абдуллаевым, просто не учитывает всех сложностей развития образа сидящей богини.

Оставляя в стороне полемику относительно интерпретации данного образа в качестве богини Наны, хочется отметить несколько принципиальных моментов в истории образа сидящей богини на троне в Северной Бактрии. Во-первых, можно предположить, что все четыре типа были вотивными статуэтками, посвященными одной и той же местной богине, которая была популярна в Бактрии в кушанское время. Во-вторых,

¹ *Абдуллаев К. К. Атрибуции тронных изображений в кушанской коропластике. С. 24–28.*

первоначально терракота (первый тип) воспроизводила эллинизированный прототип – богиню, сидящую на троне. Она держала в одной руке цветок, в другой – ветвь. Характерной чертой иконографии богини была «столбообразная» складка между ног.

Последующий процесс представляется некоторой реконструкцией, построенной на имеющихся типах терракот сидящих женщин, в которой отражены основные характеристики следующих типов терракот сидящей богини. Через некоторое время для изображения этой же сидящей богини местными мастерами была сделана матрица, в которой было заменено изображение одеяния и совершенно исчезли детали трона. Насколько изменились лицо и головной убор мы, к сожалению, не знаем. Однако можем предположить, что именно тогда лицо богини приобрело бактрийский облик (второй тип). В целом во всей фигуре были нарушены классические пропорции эллинистического искусства при изображении тела.

Следующий этап в истории культа этой богини, по всей видимости, связывается с появлением в Северной Бактрии нового этноса, который пожелал изменить этническую принадлежность сидящей богини (третий тип). Так местная богиня на троне приобрела монголоидный облик – раскосые глаза, широкий нос, маленький пухлый рот. В технологию изготовления терракот на этом этапе вносят ряд новшеств – моделировка терракот становится более плоскостной, они напоминают плакетки. Кроме того, после обжига терракоты расписывались. И, наконец, четвертый тип свидетельствует о некоем синтезе второго и третьего типов, в результате которого монголоидный этнический облик богини сохранился, а одеяние стало изображаться в виде длинной распахнутой накидки с широкой каймой по краю.

Д.М. Воробьева
КАЙЛАСАНАТХА И ЧХОТА КАЙЛАСА В ЭЛЛОРЕ:
ПРОБЛЕМА РЕПЛИКИ В ИНДИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Большая часть людей, имеющих представление об индийском искусстве, несомненно, знакома с грандиозным храмом Кайласанатха в Эллоре, сверху донизу, словно огромная статуя, высеченным из массива скалы. Однако лишь немногие знают, что в этом же храмовом комплексе находится еще один памятник монолитной архитектуры – его уменьшенная копия, двойник, храм, получивший название Чхота Кайласа или Чхота Кайлаш, что в переводе означает Маленькая Кайласа. Находящийся в стороне от основного маршрута путешественника, он является, пожалуй, одним из наиболее редко посещаемых храмов комплекса Эллоры. Тем не менее это не означает, что он не заслуживает внимания.

Двойник был сооружен позднее основного храма и во многих деталях повторяет свой прототип настолько, что налицо копирование мастерами, соорудившими джайнский храм, культового объекта индуизма, причем следует отметить, очень трудозатратного. Храм является архитектурным сооружением, соответствующим определенным ритуальным целям конкретной религии, поэтому прецедент подобного трансрелигиозного копирования представляется чрезвычайно интересным.

В рамках данной темы предстоит решить следующие задачи: во-первых, установление степени сходства архитектуры двух храмов; во-вторых, объяснение причин копирования – почему индуистский храм стал прототипом для джайнского. Для этого потребуется ответить на ряд вопросов: является ли название храмов изначальным; как соотносится реально существующая гора Кайласа с типологией храма; не был ли изначально джайнский храм индуистским, со временем переделанным в джайнский.

Храмовый комплекс Эллары располагается в Центральной Индии, в штате Махараштра, недалеко от города Аурангабад. Он состоит из более чем ста святилищ, официально пронумерованных как 34, так как многие обозначены группами. Комплекс делится на три части, соответствующие трем основным религиям раннесредневековой Индии: индуизму, джайнизму и буддизму. Сооружение делится на четыре периода соответственно правящим династиям, при которых создавался комплекс, – Калачури, Чалукьи, Раштракуты и Ядавы. В исследовании многих вопросов касательно истории создания Эллары большую сложность представляет скудность источников – надписей и современных сооружений комплекса письменных свидетельств крайне мало.

Храмы Кайласанатха и Чхота Кайласа расположены в комплексе пещерной архитектуры, сами, по сути, являясь не пещерными храмами, но монолитными сооружениями, возникновение которых обусловлено развитием пещерного зодчества в соединении с требованиями культовой практики, а также претензиями донаторов. Несмотря на то, что в англоязычной литературе они все-таки носят название *cave temples* (пещерные храмы), корректнее в данном случае, конечно, говорить об архитектуре скальной.

Сооружение храма Кайласанатха приходится на «Золотой период» существования комплекса – правление династии Раштракута (753–973). Расцвет связан с тем, что в Эллоре находилась одна из столиц разросшейся в тот период империи, и храмовый комплекс являлся важным средством демонстрации могущества правящей династии. Кайласанатха – апогей развития пещерной архитектуры в Индии и, что очень символично, – центр всего ансамбля Эллары. Храм представляет собой уникальное творение, создание которого велось сверху вниз; элементы монолитной архитектуры постепенно высвобождались из первоначальной глыбы. Это поистине колоссальная статуя, выполненная в гармоничных пропорциях, высота которой достигает 30 метров. Уникальность заключается в том, что храм вырезался не из отдельно стоящей скалы, как архитектура Мамаллапурама, а из базальтового монолита путем образования огромного рва 87 x 47 метров, в отвесных стенах которого впоследствии были высечены дополнительные пояса пещерных святилищ в один, два и даже три яруса.

Центральный ансамбль храма Кайласанатха является двухуровневым. Он состоит из расположенных на одной оси входного павильона, увенчанного небольшой башней – *гопурой*, павильона Нанди-мандапы, 16-колонного зала – *мандапы* и святилища *гарбха-грихи* с несколькими дополнительными *виманами*, расположенными вокруг него. По сторонам от Нанди-мандапы симметрично располагаются два слона и два свободно

стоящих столба – *дхваджастамбхи*. Эти черты, а также масштабы комплекса свидетельствуют о том, что помимо своего важного религиозного значения храм Кайласанатха создавался как монумент правящей династии. В частности, в нем можно найти отражение идеи прославления победоносных правителей, тех многочисленных побед, которые одержали Раштракуты в междоусобных войнах. Так, *дхваджастамбхи*, поставленные с северной и южной стороны от храма, могут символизировать победу, пара слонов – военную силу; значительное место среди скульптурных композиций занимают батальные сюжеты из «Рамаяны» и «Махабхараты».

Архитектура храма носит в основном южноиндийские черты, что ярко выражено в конструкции *виманы* главного святилища и входной *гопуре*. Северные черты можно увидеть в павильоне *Нанди-мандапы*, а также *дхваджастамбхах*. Соединение черт является своеобразной декларацией владычества Раштракутов как над северной, так и над южной Индией. Скульптура храма чрезвычайно разнообразна по стилистике, и здесь также очевидна комбинация южного и северного стилей, что свидетельствует о том, что ее создавали мастера, привезенные Раштракутами со всех концов Индии.

Прежде чем говорить о «двойнике», следует отметить, что храм Кайласанатха возник не на пустом месте. Он сам, хотя и не являясь прямой копией какого-то храма, продолжает сложившуюся в основе своей южноиндийскую традицию. В архитектуре храма Кайласанатха ясно видны те или иные черты предшественников: монолитных ратх Мамаллапурама, храма Кайласанатха в Канчипураме, имеющего схожий план с дополнительными святилищами, венцом расположенными вокруг *гарбхагрихи*. Влияние архитектуры Паллавов заметно в характере размещения скульптуры на фасаде, типе орнамента и использовании некоторых архитектурных деталей. Помимо заимствований из архитектуры Паллавов, в храме Кайласанатха можно заметить массу реминисценций из памятников Западных Чалукьев – храмов Бадами, Айхола и особенно – Паттадакаля, хронологически наиболее близкого комплекса. Так, прототипом многоступенчатого цоколя Кайласанатхи с изображениями львов, борющихся со слонами, является цоколь храма Папанатха в Паттадакале. И это далеко не все параллели. Однако они свидетельствуют не о копировании, а о развитии архитектурной и скульптурной традиции. Причем таком развитии, в результате которого получился поистине шедевр мировой архитектуры.

В отличие от большого храма, расположенного в центре ансамбля, Чхота-Кайласа находится несколько в стороне от основного маршрута –

между индуистской и джайнской группами храмов¹. Ранее он не был четко акцентирован в путевом маршруте, и легко было пройти мимо. Однако и в настоящее время он не столь популярен у посетителей по причине существенного объема комплекса Эллары и невозможности охватить все за один день. Тем не менее, если бы храм находился не в такой близости от своего грандиозного предшественника, он мог бы, несомненно, представлять интерес и являться полноценной архитектурной достопримечательностью², так как памятников монолитной архитектуры в Индии совсем немного³, редки они и в мировой практике.

Архитектурный облик Чхота Кайласы, предстающий глазам зрителя, далеко не полный. Из-за обвалов горной породы сильно пострадала *шикхара* храма, помимо этого храм так и остался незавершенным. Мы здесь не увидим той многоярусной базы, которая планировалась, судя по прототипу, недовысеченными остались и боковые святилища. Вероятно, строительство заканчивалось уже не царственными кланами, а частными лицами. Хотя размах, с которым начато строительство, может свидетельствовать о том, что храм был заложен при поддержке царственного дома Раштракутов, оказывавшего покровительство джайнам и пожелавшего одарить джайнскую общину своей Кайласой.

Чхота Кайласа, как и вся джайнская группа, принадлежит дигамбарской традиции. Храм не имеет точной датировки, она колеблется между IX и X веками. Вход в комплекс Чхота Кайласы отграничен, как и у индуистского предшественника, экранным фасадом с входным порталом. За ним расположен пилонный зал – *мандапа*, окруженный с трех сторон портиками, и далее святилище. Следовательно, структура приблизительно та же, что и в храме Кайласанатха, отсутствует лишь

¹ Мной, в частности, храм был обнаружен лишь в третью поездку, а за описываемую в книгах Чхота Кайласу я принимала скальное святилище перед храмом Индра Сабха (№ 32). Следует отметить, что я не единственная – многие исследователи, описывая комплекс, так ошибаются. В частности, подобная ошибка встретилась мне в переизданной в 2006 году, достаточно авторитетной монографии: *Huntington S.L. The Art of Ancient India.* Boston; London: Weatherhill, 2006. P. 645.

² Примером может служить находящаяся неподалеку Бибика Макбара – усыпальница, являющаяся фактически уменьшенной копией знаменитого Тадж Махала в Агре. Этот памятник, находясь вдалеке от своего прототипа, привлекает значительное число посетителей.

³ Помимо Эллары, это упоминавшиеся выше ратхи Мамаллапурама, незавершенный храм в Каллугамалаи, а также храм в Масруре.

дополнительная *мандапа* или какой-то заменяющий ее архитектурный объем. Основной зал включает в себя 22 скульптуры *тирханкаров*, сидящих в медитативных позах. Как и в храме Кайласанатха, здесь 16 колонн. В нижнем святилище располагается образ Махавира, сидящего на *симхасане* – львином троне. Так же, как и ее прототип, Чхота Кайласа имеет боковые святилища, вырезанные в отвесной скале, окружающей основной объем. Многие не завершены, но в южной части ансамбля есть почти законченный пещерный храм. Важной частью ансамбля Чхота Кайласы является высеченный с севера резервуар для сбора воды. Храм по своим параметрам приблизительно в четыре раза меньше, чем Кайласанатха. Как Кайласанатха, так и Чхота Кайласа были снаружи покрыты штукатуркой, интерьеры были расписаны и частично росписи сохранились.

Сходство двух храмов не заканчивается архитектурной идеей и планом, были заимствованы также многие архитектурные элементы. Во-первых, венчание святилища *шикхарой* (к сожалению, в Чхота Кайласе она частично разрушена). Во-вторых, ярусная структура храмов, где каждый архитектурный объем, а особенно цоколь – *адхистхана* и *шикхара* – разделены на фризы. В третьих, активное членение по горизонтали основного – центрального – пространства стены: скульптурные образы разделены пилястрами, помещенные таким образом в своеобразные ниши. В-четвертых, покатые мягкие перекрытия входных порталов с характерным растительным орнаментом в центральной части и на стыках скатов. А также окна – *чайтхи*, маски – *киртимукхи*, *бхутамала*¹, идущие по верху стены, богато декорированные столбы *мандапы*, все это перенесено из архитектуры храма Кайласанатха. В Чхота Кайласе архитекторы скопировали также тройной лотос, высеченный на крыше *мандапы*, выполненный, правда, в более обобщенном виде.

Помимо архитектурных деталей сопоставимы и скульптурные образы. Так, чрезвычайно схожи фигуры небожителей – *вьянтарадеватов*, изображенных в позе полета на внешних стенах по одному либо парами с подношениями или музыкальными инструментами. Сходство можно обнаружить и в фигурах *дварапалов*², особенно следует обратить внимание на атрибуты – палицы или дубины, характерные для иконографии Шивы Лакулиши, важной ипостаси божества в храме Кайласанатха. Дополняют их ниже фигуры карликов, сопоставимые с шиваитскими *ганами*. По сторонам от этих *дварапалов* располагаются две фигуры танцующего

¹ Бхутамала – фриз из фигур карликов.

² Дварапалы – охранители дверей.

многорукого божества в сопровождении музыкантов, особенно сильно напоминающего изображения Шивы Натараджи.

Возникает, конечно, закономерный вопрос: не являлся ли храм изначально индуистским?

В пользу данного предположения, помимо описанного сходства архитектуры храмов, выступает расположение Чхота Кайласы – между индуистской и джайнской группами, рядом с наиболее ранним индуистским храмом № 29. Также на подобные мысли наталкивает сходство иконографической программы и особенно образы танцующих божеств.

Эти фигуры располагаются симметрично с двух сторон, фланкируя собой входной павильон – часть рельефа даже заходит за границы навеса крыши. Их танцевальные позы несколько различаются, у них разное количество рук: у левого божества – шесть, у правого – десять. Но все же в самих рельефах четко прослеживается идея симметрии, особенно ярко выраженная в положении передних рук, зеркально вытянутых поперек туловища в жесте *гаджахаста*¹.

Фигура танцующего божества даже была идентифицирована в некоторых исследованиях как танцующий Шива² на основании сходства поз с Натешей из индуистских пещер Эллары. Особую близость можно обнаружить с изображением десятирукого Шивы, находящимся на южной стене храма Кайласанатха – в позе, высоком головном уборе, расположении рук, а также с Шивой из храма Рамешвара³. Однако если обратить внимание на иконографические детали и особенно на отсутствие важнейших атрибутов, характерных для Шивы, в частности его барабанчика *дамару*, становится очевидным, что изображен не он.

В действительности здесь представлен Индра, правитель первого джайнского неба Саудхармакальпа, носящий имя Саудхармендра. Его упоминание есть в жизнеописаниях джайнских святых. Находясь на нижнем небе, он принимает непосредственное участие в жизни тиртханкаров, следя за их действиями и отмечая небесной музыкой. Согласно Адипуране Джинасены, Индра является главным архитектором божественного зала *самаवासараны*⁴. Средневековые джайнские тексты также содержат в себе описание танца Индры, происходящего по окончании проповеди Джины.

¹ Гаджахаста – жест рук в индийском танце, имитирующий хобот слона.

² Czuma S.J. The Brahmanical Rashtrakuta Monuments of Ellora. Ph.D. dissertation. The University of Michigan, 1968. P. 282.

³ Подробнее см.: Воробьева Д.Н. Музыкальные сцены в скульптуре храмового комплекса Эллары // Аспирантский сборник ГИИ. Вып. 5. М., 2009.

⁴ Подробнее про самаवासарану будет изложено ниже.

Храм Чхота Кайласа датируется началом IX века, а рельефы Индры – концом. Исследователи считают, что они могут быть так называемыми интрузивными образами, созданными уже после сооружения храма. Доказательством может служить их плоскостность, строгая вписанность в рамки занимаемого объема, говорящая о том, что они не были задуманы изначально. Однако скорее всего эти образы просто более низкого художественного качества: ремесленники уже не обладали тем навыком, который был у их предшественников, так как традиция пещерного зодчества была уже на излете своего существования.

Но если все-таки предположить, что изображения Индры являются более поздними вставками в иконографическую программу, тогда, чтобы понять, не был ли храм переделан из индуистского в джайнский, следует обратиться к другим образам. Прежде всего к тем, которые расположены на внешних стенах храма и в основном в верхней части, поскольку они создавались в первую очередь. В отличие от храма Кайласанатха, в рельефах *шикхары* Чхота Кайласы отсутствуют божественные образы с характерной для индуизма многорукостью. Рельефные изображения Шивы в разных его аспектах заменены на образы периферических небожителей – *вянтарадевата*, среди которых преобладают музыканты – *гандхарвы*. Вход в верхнее святилище охраняют два корпулентных Индры, сопоставимые с теми, что находятся в других джайнских храмах, но никогда в индуистских.

В пользу джайнского происхождения говорит и архитектура храма, в частности отсутствие дополнительного зала – *мандапы* Нанди. Существенным различием храмов является то, что в отличие от Кайласанатхи, на вершину которой взойти нельзя, в Чхота Кайласе можно подняться на верхний ярус, где находится святилище Махавиры. В Кайласанатхе же верхняя область доступна лишь для каменных небожителей. И в основании *виманы*, там, где располагается святилище Джини в джайнском храме, в Кайласанатхе восседает в невозмутимой йогической позе Шива.

Таким образом, набирается достаточное количество доказательств того, что храм изначально создавался как джайнский.

По какой же причине джайнами была выбрана типология индуистского храма? Как она соответствовала потребностям другой религии?

Прежде всего, храм создается для потребностей культа и должен отвечать особенностям отправления ритуала. При сравнении становится очевидным, что культ джайнизма почти не отличался от индуистского, словом, и от буддийского тоже. Хотя «джайнские ритуалы не достигают и половины той детальной проработки что индуистские»¹, в целом они

¹ *Bhattacharya B.C. The Jaina Iconography. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1974. P. 8*

схожи. Важными частями культовой практики были *прадакшина* – ритуальный обход, и *пуджа* – разнообразные подношения (вода, цветы, фрукты и другая еда и т.д.), а также зажигание огня и окуривание благоговениями. По этой причине джайнские святилища традиционно были очень близки индуистским, о чем свидетельствует, в частности, то, что многие джайнские храмы практически сразу по окончании их сооружения нередко превращались в индуистские святилища¹. Так произошло, к примеру, в Кхандагири, где местные брахманы стали использовать для своих нужд некоторые джайнские пещерные храмы, удалив при этом не отвечавшие их религии образы. В Эллоре не было подобного процесса, прежде всего, потому, что в комплексе было достаточно индуистских и буддийских храмов, занимающих более удобное положение, чтобы удовлетворять потребность местного населения в святилищах. Да и джайнские храмы довольно долгое время продолжали функционировать, так как комплекс Эллары располагался на пересечении торговых путей, и джайны, традиционно в большинстве своем занимавшиеся торговлей, поддерживали местную общину.

Таким образом, в храме Чхота Кайласа была заимствована удачная типология индуистского храма Кайласанатха, вполне соответствовавшая требованиям ритуала. Особенно важно то, что эта архитектурная форма позволила адептам совершать круговой обход святыни. В пещерных храмах подобный обход был невозможен по причине того, что *гарбхагриха* высекалась в дальней стене святилища.

Однако, конечно, это не могло быть основной причиной выбора столь трудоемкой технологии создания, как высечение из монолита сводбодного храма, поскольку ради *прадакшины* можно было вырубить в пещерном храме узкий коридор вокруг святилища – *прадакшинапатху*. Здесь должно быть другое, более существенное обоснование заимствования данного архитектурного проекта, и его можно увидеть в концепции *самавасараны*, для выражения которой Кайласанатха явилась наиболее подходящей моделью².

¹ Srinivasan K.R. Rock-Cut Temples in Tamil Nadu // Jaina art and architecture / Ed. by A. Ghosh. 3 v. V. 2. New Delhi: Bharatiya Jnanpith, [1974–1975] P. 207–209.

² Идею отражения концепции самавасараны в архитектуре джайнских храмов Эллары, выдвинутую Хозе Перейрой (см.: Pereira J. Monolithic Jinas: The Iconography of the Jain temples of Ellora. Delhi: Motilal Banarsidas, 1977), развивает в своей работе Л.Н. Оуэн (см.: Owen L.N. Beyond buddhist and brahmanical activity: the place of the Jain Rock-Cut Excavations // <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/2592> [Дата обращения 6.05.2014]).

Самавасарана – зал собраний, в центре которого на возвышении сидит *тиртханкара* и вещает свою проповедь собравшимся вокруг него¹. Описание зала *самавасараны* дается в средневековых джайнских литературных источниках². В самом центре квадратного или круглого в плане сооружения, в приподнятом над землей павильоне сидит Джина, с двух сторон окруженный слугами с опахалами – *чамараджарами*. Зал разделен на двенадцать равных частей, предназначенных для разных групп почитателей. В их число входят не только люди и божества, но также животные³. Средневековые дигамбарские тексты именуют этот павильон *гандхакути* – «благоухающий зал»⁴. Так и в Чхота Кайласе, в верхнем святилищепавильоне на троне восседает Махавира в окружении слуг с опахалами. На внешних стенах храма зафиксированы образы божеств, прибывших слушать проповедь Джинны. Важной частью иконографической программы были, вероятно, рельефы *шикхары* храма Чхота Кайласа, до нашего времени не сохранившиеся, а также цоколя, который так и остался недовысеченным.

Элементы иконографии *самавасараны* были представлены уже в рельефах пещерных храмов Эллары, однако наиболее полное раскрытие данной темы стало возможно лишь в монолитной Чхота Кайласе.

Чтобы разобраться в причинах копирования, следует обратиться также к истории вопроса. Самые ранние из известных джайнских построек – *ступы*, мемориальные сооружения, они начали сооружаться одновременно с буддийскими. Первые пещерные храмы джайнов, а также индуистов, высекавшиеся с I века н.э., копировали образцы буддийских святилищ, отличием являлось то, что в них не было келий монахов. Свободностоящие храмы джайнами заимствовали, скорее всего, у индуистов. Однако все же у исследователей остается некоторая доля сомнений относительно того, кто у кого перенимал традицию. Например, относительно ступ, а также раннего этапа архитектуры, так как до конца остается неизвестным ни кто первым начал сооружать храмы, ни создавать скульптурные образы для почитания. К сожалению, от раннего этапа ничего не сохранилось вследствие недолговечности

¹ Ibid. P.132.

² Список источников приводится: Ibid. P.132.

³ Согласно дигамбарской традиции животные обладают пятью чувствами и тоже способны воспринять учение Джинны.

⁴ Название гандхакути известно также в буддийской традиции как зал Будды, сооруженный в центре рощи Джетавана.

материала – дерева. Письменные источники не дают точного ответа на данный вопрос¹.

Ясным остается одно – исторически развитие архитектуры трех религий шло параллельно, особенно в древний и раннесредневековый период². Храмы разных религий традиционно часто сосуществовали вместе в одном комплексе. Так, в первые века до нашей эры в Матхуре располагались храмы буддистов, джайнов, шиваитов, вишнуитов и даже почитателей нагов; в Бадами и Айхоле джайнские храмы соседствуют с индуистскими святилищами. Помимо Эллары, наиболее существенные пещерные храмы джайнов находятся в Удайгири и Кхандагири около Бхуванешвара, в Бадами и Айхоле. Если посмотреть на джайнские рельефы пещерных храмов Удайгири и Кхандагири, можно увидеть, что они несут на себе отпечаток изобразительной традиции буддийских памятников Санчи. Данный пример монолитного храма, созданного в Эллоре, так и остался, насколько мне известно, единственным. Впрочем, если говорить также об индуистской традиции, то храмов подобных Кайласанатхе мы не найдем, по крайней мере завершенных.

Хотя джайнские адепты считают, что почитать образы они начали первыми, а буддизм и индуизм перенял у них эту традицию³, большая часть исследователей придерживается точки зрения, что индуистские культовые объекты все же были примером для джайнов. И это выглядит логично, так как джайнизм, являясь изначально атеистической религией, на первых порах своего существования не постулировал почитание образов. Монахи, в частности, не нуждались в образах. Все внешнее было введено исключительно ради той части общины, которая оказывала материальную поддержку монастырю – ориентировано на мирян-донаторов⁴. Следовательно, и возведение храмов не было изначальной установкой джайнизма как атеистической религии.

¹ *Glazenapp H. Jainism. An Indian Religion of Salvation. Delhi: Motilal Banarsidas, 1999. P. 431–433.*

² Традиционно развитие джайнского искусства делится на два этапа – с начала и до II века, и второй – с II века и до настоящего времени. Первый период характеризуется эволюцией базовых иконографических идей, которые лишь слегка отличаются при сопоставлении с буддизмом и индуизмом. Второй период характеризуется модификацией иконографии и выдающимися инновации в архитектурных и скульптурных формах.

³ *Glazenapp H. Jainism. P. 432.*

⁴ В частности, поэтому существенную роль в иконографии храмов играют образы дарующих материальное благополучие якшей.

Как уже говорилось, от времени создания комплекса дошло очень мало эпиграфических источников, не сохранились даже названия храмов. Название Кайласанатха – не изначальное, а проистекает от посвящения храма Шиве, так как в переводе означает «Владыка горы Кайласа», являясь одним из эпитетов божества. Согласно традиции того времени, храм мог носить название Кришнешвара – в честь соорудившего его правителя Кришнараджи. Соответственно, название Чхота Кайласа или Чхота Кайлаш – маленькая Кайласа – также позднее и достаточно условное, являющееся производным от названия центрального храма комплекса.

Если обратиться к глубинному пониманию сущности храма в индийской культуре, так или иначе выраженному в мировоззрении и индуизма, и джайнизма, любой храм отсылает к священной горе и мировой оси, святилище – к пещере. Древнейший культ почитания гор способствовал в целом и появлению пещерных храмов. Кайласа – одна из основных священных гор в Индии. В индуизме она считается обителью Шивы, осью мира, ее центром, земной проекцией Меру. Архитектура храма отражает модель *шивалая* – божественной обители Шивы в Гималаях, где в своей йогической келье он контролирует космические силы одной своей мыслью, и которой, по преданию, не может достигнуть ни один смертный.

В Матсьяпуране перечислены двадцать два типа храмов, среди которых один – Кайласа. Этот тип характеризуется завершением – *шикхарой*, которая сама по себе является моделью горного пика. Подобные храмы появились в Гуптскую эпоху около V века. Таким образом, сами храмы являются своеобразными архитектурными репликами священной горы Кайласа в Гималаях.

Описания горы Кайласа в индийской литературе мы находим в Махабхарате; более ранние краткие упоминания содержатся уже в ведической литературе. Эта гора связана с космогоническими мифами и Махамеру. Считается обителью бога богатства Куберы, однако в более поздней традиции ассоциируется с Шивой и становится его божественной обителью. Здесь Шива предавался глубокой аскезе, скорбя о смерти своей жены Умы, здесь появилось новое ее воплощение – Парвати, дочь Химавата. Согласно мифологии, Шива и Парвати обитали на пике Кайласы, в облаках. Отсылка к райской обители божеств содержится и в скульптуре храма Кайласанатха, на *шикхаре* которой рядами располагаются изображения божеств, полубогов, а также разнообразных животных. Шива как Кайласанатха играет в шашки со своей супругой, когда демон Равана пытается поднять гору с помощью своей божественной силы. Этот сюжет, популярный в индийском искусстве, несколько раз повторяется и в декоре храма, также отсылая нас к горе Кайласа. Также здесь можно найти мотивы, отражающие

идею аскезы Шивы – в декоре храма есть несколько изображений Шивы в йогической позе с характерной лентой аскета, обнимающей колени. Одно из них находится при входе в комплекс, встречая прихожанина, другое – в основании *шикхары*.

Таким образом, на гору Кайласа указывает большое количество иконографических деталей в скульптурном декоре храма Кайласанатха. Пара слонов в натуральную величину, по мнению некоторых исследователей, символизируют собой дождевые тучи, которые обычно собираются вокруг гималайских заснеженных пиков, также поддерживая идею того, что храм является олицетворением Кайласы.

Что касается джайнизма, горы также концентрируют в себе многие священные локусы – *тиртхи*, места паломничества, культ которого как раз развивается в раннесредневековый период. *Тиртхой* являются места, где джайнские святые родились или достигли освобождения. Кайласа в джайнской традиции именуется Аштападой, в переводе «восьмиугольником», то есть «пауком». Эта гора считается местом, где достиг освобождения первый тиртханкара Ришабха¹. Совершение паломничества в Аштападу предвещает джайнским адептам высшую духовную награду². Соответственно, уподобление храма горе Кайласа – Аштападе также возможно. Однако в святилище находится образ Махавиры – последнего тиртханкара. Таким образом, видно, что связь джайнского храма с горой Кайласа опосредованная и идет не напрямую от горы – священной *тиртхи*, а через архитектурный прототип – индуистский храм Кайласанатху.

Однако существует еще одна связь – согласно одной из джайнских легенд, изложенной в Пратиштхапатхе Немичандры³, именно на горе Кайласа были сооружены первые храмы джайнской религии для размещения в них священных образов Джинны сыном первого *тиртханкара* Ришабханатхи Бхаратой. «С тех пор люди сооружают храмы, следуя этой

¹ Ришабха – первый тиртханкара, культурный герой, обучивший людей искусствам и ремеслам, установивший социальную структуру и обычаи общества и т.д.; реальными историческими личностями были лишь два последних учителя – Паршва и Махавира.

² Как и в индуистской традиции, джайнский адепт долго готовится к паломничеству, совершая разнообразные ритуалы и медитируя. В течение паломничества он может принимать пищу лишь раз в день, спать на земле, идти пешком, соблюдать целомудрие. Он должен совершить обход и сделать подношения.

³ Pratihthapatha. 62,63.

традиции»¹, то есть фактически любой джайнский храм в той или иной степени символизирует собой тот первый, располагавшийся на горе Кайласа.

Таким образом, наименование Чхота Кайласы хоть и происходит от названия центрального индуистского храма Эллары и не является изначальным, оказалось достаточно органичным для джайнизма.

Общим в джайнизме и индуизме этого времени является отражение в архитектуре храма идеи райской обители. В мифологии она также тесно связана с горами. Выражению этой идеи, вероятно, лучше всего соответствовала новая архитектурная концепция высеченного из горного хребта и одновременно являющегося проекцией горы храма Кайласанатха.

Разные религии, индуизм и джайнизм, имеют одну базу, развивались в русле единой традиции, в которой культ гор – и, в частности, такой горы, как Кайласа, – имел большое значение. Это неотъемлемая сторона народной культуры, входившая составной частью в религиозные представления индийцев, в том числе и джайнских адептов.

Появление реплики индуистского святилища в контексте джайнской традиции является, прежде всего, следствием понимания его архитектуры как закономерного развития пещерного зодчества и обращением к достаточно удачной типологии храма, соответствовавшей требованиям, предъявляемым к ритуальной архитектуре. Большое значение в возникновении подобного храма также имеет культ гор в джайнизме и растущая в это время в общине популярность идеи паломничества.

Являясь двойником, Чхота Кайласа не стал архитектурным шедевром. В некотором смысле он представляется противоположностью индуистского храма. Он вчетверо меньше, чем оригинал, создавался уже на закате строительства комплекса. Скульптура его выполнена не с таким мастерством, как в Кайласанатхе.

Чтобы до конца осознать природу копирования в данном случае, следует привести высказывание Ольденбурга: «Принято обыкновенно делить памятники индийского искусства по тем трем религиям, которые имели распространение в Индии: брахманству, разумея по этим сложнейший мир различных верований, объединенный в большинстве своих проявлений жрецом-брахманом, джайнизму и буддизму. Вряд ли такое деление целесообразно: существуют, конечно, известные черты, характерные для искусства каждой из этих религий, но, в общем, время и место являются и здесь основными элементами, определяющими особенности

¹ *Bhattacharya B.C. The Jaina Iconography. Delhi: Motilal Banarsidass, 1974. P. XVII.*

художественного творчества»¹. И действительно, создавали храмы одни и те же ремесленники, что вело к стилевому единству многих памятников, принадлежащих разным религиям; сведения по архитектуре и скульптуре как индуистов, так и буддистов, и джайнов прописывались зачастую в одних и тех же шильпашастрах², где в разных разделах описаны особенности объектов почитания той или иной религии; нередко в одном комплексе соседствуют несколько религиозных конфессий; младшие божества, особенно в раннесредневековый период, были одинаковые³. Различие в религиях было в основном на философском уровне, на котором собственно и не нужны были ни храмы, ни образы. На материальном же уровне эти различия были не столь существенны: единообразные храмы и ритуалы почитания, схожие по основным характеристикам визуальные образы, вследствие чего одна религия со временем могла приспособить под свои нужды недействующей храм другой религии⁴. Таким образом, разделение во взглядах в древний и раннесредневековый период индийской истории не препятствовало заимствованию наиболее выдающихся достижений одной религии другой, в том числе в области искусства и архитектуры.

Подобная единая традиция жива и по сей день. Исследуя данный вопрос, в интернете я увидела любопытное объявление одного архитектурного бюро: «Мы являемся самыми крупными храмовыми архитекторами и застройщиками в Индии. Мы сооружаем храмы, руководствуясь шильпашастрами и вастушастрами, такие храмы, как джайнские, индуистские, храмы североиндийского и южноиндийского стиля и т.д.».

¹ Ольденбург С. Ф. Культура Индии. М.: УРСС, 2004. С. 225

² Наиболее часто исследователи обращаются к Рупамандане, важному иконографическому тексту XV–XVI веков, написанному Сутрадхарой Манданой. Шестая глава трактата посвящена иконографии джайнизма.

³ Строгая иерархия в джайнизме с прописанной атрибутикой, где за тиртханкаром приписаны определенные небожители, относится к более позднему времени

⁴ Ярким примером является буддийская чайтьягриха в Эллоре, ставшая для индуистов храмом Вишвакармана, в который стремятся совершить паломничество все ремесленники Индии.

Ц.-Б. Бадмажапов
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ОБРАЗА ПО ПАМЯТИ
В ТАНТРИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ «ТХАНКА»

В инициированном буддийскими тантрами креативном процессе образ как часть медитации и готовое изображение имеют конечной целью снятие различия между ними, что в тантрийской терминологии может быть названо: «освобождение–через–видение».

Е.Д. Огнева отмечает: «Конечная цель создания изображения – это снятие оппозиции между готовым изображением (sku gzugs, кусук) и его мысленным представлением (lha-dang-lha-bzo-dbyer-med – “не существует различия между божеством и изображением божества”)¹.

Дже Цонкапа в сутрийском компендиуме «Ламрим ченмо» (Этапы Пути Пробуждения) утверждает: «Надо не смотреть на образ, созерцая, а мысленно воспроизводить»².

Гуру Падмасамбхава советует йогини Еше Цогял, царевне Карчена (IX век): «Возьми хорошее изображение йидама и помести его перед собой. Посиди некоторое время, ни о чем не думая, а затем рассмотри все подробности с ног до головы. Взгляни на все изображение в целом. Время от времени отдыхай, пребывая без мыслей об изображении, и освежай свое внимание. Затем целый день рассматривай таким образом изображение снова и снова»³.

¹ Огнева Е.Д. О трех терминах тибетской эстетики у Цзонхавы // Ученые записки Тартуского гос. университета 558. Труды по востоковедению. VI. Тарту, 1981. С. 130–131.

² *Чже Цонкапа*. Большое руководство к этапам Пути пробуждения. Т. IV. Этап духовного развития высшей личности (продолжение). Безмятежность (шаматха) – сущность медитации. СПб.: Нартанг, 2001. С. 51.

³ Учение дакини. СПб.: Уддияна/Рангчжунг Еше, 2000. С. 164.

В иконографической живописи, каковой является «тханка», символические («ментальные») и пластические («тактильные») ценности образуют целостность со сложной структурой. «Тханка» в эстетическом модусе представляет искусство по-преимуществу пластически-тактильное.

Постоянная тренировка изобразительной способности религиозно-го чувства («способности видеть») приводит одновременно к тому, что художник-изограф ведет линию, подчиняя движения руки тактильной памяти, к рефлексу «видящей руки». При этом наблюдается расцвет трафаретного способа рисования, что некоторым образом автоматизирует сам процесс оконтуривания формы «тела» божества. Трафаретность помимо других причин обуславливается серийным характером живописи «тханка», убыстряя и удешевляя иконографическую продукцию.

Известный тибетолог Б. Барадин в своем «Дневнике буддийского паломника» (1906–1907) так описывал процесс эскизного рисования: «...пришел ко мне один из зурачинов (букв.: рисовальщик), принявших на себя мои заказы. Мы с ним условились сегодня [же] отправиться в летнюю цаннидскую школу – сад цзугшин, чтобы мой художник верно схватил мотив картины чжисандуг – чогньи для исполнения моих заказов. В саду не было никого, и мы подошли к часовне с упомянутой картиной, изображающей великих индусских и тибетских учителей. Мой зурачин развернул на столе перед этой картиной величиною около 6 x 2 арш. свою бумагу и стал с поразительным умением и легкостью выводить тушью контуры и главнейшие детали картины»¹.

В этой связи возможно отметить, что рисование с образца, несмотря на легкую эскизную манеру, отдаленно напоминает копирование. Или, в ином повороте темы, возможно привести эпизод с бурятским художником-изографом Т. Будаевым (род. 1897), который исполнил образ тантрийского божества Кунриг (Сарвавид [Вайрочана]) по памяти, без непосредственного обращения к написанному им ранее идентичному образцу.

Божество, по свидетельству очевидцев, выписано «почти одинаково с оригиналом, но Тогтхо Будаев не снимал копию, а писал <...> самостоятельно по памяти» в присутствии свидетелей². Пожилой художник участвовал в эксперименте, к тому времени уже не практикуясь в живописи.

¹ Барадин Б. Жизнь в Тангутском монастыре Лавран: Дневник буддийского паломника (1906–1907). Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2002. С. 134.

² Дамбинов П.М., Мэрдугеев Р.С. Об искусстве бурятских дацанов. Верхнеудинск, 1929.

Воспроизведение образа по памяти в данном эпизоде структурировано не по ритуализированно-йогизированному типу, но в художественно-эстетическом аспекте, манифестируя своего рода «образную память».

Реализация «просветленного устремления» (бодхи-садхана) методом йоги божества (дева-йога) является основополагающей практикой в тантрийском искусстве Ваджраяны. Если в махаянском методе сутр прибегают к божествам для благословений, то в ваджраянском методе тантр практикующий йогин преобразуется в божество в процессе реализации божества-йидама.

Согласно устным наставлениям Гуру Падмасамбхавы йогини Еше Цогял, созерцать божество следует, придерживаясь текста «садханы»¹. Постоянная тренировка способности к визуализации приводит к обретению устойчивости в стадиях «зарождения» и «завершения», когда тело йогина «созревает в божество».

В устных наставлениях по Тайной Мантре Падмасамбхавы говорит: «Хотя твоё тело внешне остается телом [обычного] человека, твой ум, созревая становится божеством – словно изображение, отлитое в форме.

Покинув тело в состоянии бардо (“промежуточное состояние” между смертью и следующим рождением. – Ц.Б.), ты станешь тем самым божеством, как вынутое из формы изображение. Тело йогина называют футляром, и в тот миг, когда тело сброшено, йогин принимает облик йидама»².

Падмасамбхава наставляет: «Не считай, что йидам – только лишь телесный образ. Постигнув природу дхармакаи (ноуменальный, психический или не проявленный аспект Трёх Тел Будды. – Ц.Б.), ты реализуешь йидама»³. Далее Падмасамбхава провозглашает: «Не считай йидама чем-то материальным, ведь йидам – это дхармакая. Созерцать его образ, проявляющийся из дхармакаи, приобретая цвет, атрибуты, украшения, одеяния, главные и малые признаки, следует как облик зримый, но не имеющий собственной природы. Он сродни отражению луны в воде»⁴.

В «Наставлениях по практике божества с атрибутами» Падмасамбхавы говорит: «Созерцание йидама с атрибутами бывает двух видов: постепенная практика для человека с малыми способностями и практика недвойственного тела для человека с большими способностями»⁵.

¹ Дамбинов П.М., Мэрдыгеев Р.С. Об искусстве бурятских дацанов. Верхнеудинск, 1929. С. 152.

² Учение дакини. С. 153.

³ Там же. С. 149–150.

⁴ Там же. С. 151.

⁵ Там же. С. 158.

Различные стадии визуализации божества включают в себя «представление», «продление», «исправление ошибок», «упражнения с божеством», «слияние с божеством», «реализацию божества», завершаясь «знаками реализации» и «плодами практики».

Дже Цонкапа, тибетский ученый и йогин, в ответ на просьбу художников, не знавших видимой формы группы «тридцати пяти Будд очищения», идентифицировал иконический сюжет следующим образом: «Цонкапа «составил молитву», «озарился», «сосредоточился», причем «сосредоточение» понимается как процесс «в виде зеленого покрова неразличимой в своей массе травы, далее формирование стебля трубчатого, как у злаковых, потом стадии, как у сахарного тростника, полноценно развившегося дерева и, наконец, представление о саде как целом, включающем в себя все стадии развития; после этого он «увидел» и «реализовал» заданный сюжет»¹.

КАК ОБРЕСТИ РЕАЛИЗАЦИЮ БОЖЕСТВА

«Благородная Цогял спросила учителя-нирманакаю (Падмасамбхаву. – *Ц.Б.*): как сделать божество путем и обрести его реализацию?

Учитель ответил: Чтобы обрести реализацию божества, сначала представляй это божество перед собой. Затем, представляя себя божеством, достигни устойчивости. До этого избегай начитывать мантры.

Теперь, собираясь выполнить практику божества и обрести его реализацию, устрой мандалу для свершения и расставь подношения. Помести священные предметы перед собой и, освежив себя, сядь на удобное сиденье.

Пригласи своего учителя и собрание йидамов, соверши простирания, сделай подношения, вознеси хвалы и исполни восемь ветвей (семь ветвей и зарождение бодхичитты. – *Ц.Б.*). Семь ветвей (янлаг дунпа), или семичленная практика: простираться перед Тремя Драгоценностями, раскаиваться в дурных поступках, делать подношения, радоваться добродетелям других, просить повернуть колесо Дхармы, умолять не уходить в нирвану и посвящать заслуги просветлению всех живых существ.

Затем божества тают в свете и растворяются в тебе. Благодаря этому методу ты представляешь себя йидамом. Очерти границы для ритрита и освяти подношения.

Посредством трех самадхи и прочего визуализируй мандалу и божеств. Выполни освящение и посвящение. Пригласи и прими в себя божество

¹ *Огнева Е.Д.* Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства // Народы Азии и Африки. 1979. №1. С. 121.

мудрости, почтительно приветствуй его, сделай подношения и воздай хвалу.

Снова представь божество мудрости пред собой, отдельно от себя, и начитывай мантры. Закончив начитывать, произнеси хвалы.

Возврати отдельное от тебя божество обратно в себя и ложись спать, сохраняя гордость, что ты – это божество.

Наутро мгновенно представь божество и начитывай все согласно своему тексту садханы, как указано выше.

Освяти свою еду и питье и поднеси их как пир.

Так ты обретишь реализацию йидама независимо от того, представляешь ты его одиночным или как собрание божеств мандалы.

Таково устное наставление для обретения реализации божества»¹.

Каноносообразно, образы визуального искусства «тханка» – отражения, но не предыдущего живописного образа ('dod lha' или «желанного бога»), а «мудрости» (= «божества»).

В градациях сотериологии тантр процесс «божествования» выглядит как практика, выполняемая «человеком с малыми умственными способностями» и «человеком высших умственных способностей». Тантрийский йогин (или: сиддха-бодхисаттва) по определению человек высших способностей.

Гуру Падмасамбхава наставляет: «Созерцая божество, человек высших умственных способностей не представляет его постепенно. Просто произнеся сущностную мантру, фразу или просто пожелав увидеть божество, или подумав о нем, он представляет, как оно, самосущее, возникает ярко и мгновенно, как всплывающий из воды пузырек. Само это и есть приглашение божества из дхармадхату.

Представлять себя божеством – пространство, а то, что это божество зримо, хотя и лишено собственной природы, – мудрость. Такова нераздельность пространства и мудрости.

Непрестанно проявляться как божество – относительное, а понимать, что не имеющая собственной природы сущность божества пуста, – абсолютное. Такова нераздельность относительного и абсолютного.

Божество, проявляющееся в мужском облике, – средство, а проявляющееся в женском – знание. Такова нераздельность средств и знания.

Божество, проявляющееся в образе божества, – блаженство, а отсутствие у него собственной природы – пустота. Такова нераздельность блаженства и пустоты.

¹ *Огнева Е.Д.* Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства // Народы Азии и Африки. 1979. №1. С. 171–172.

Божество, проявляющееся в образе божества, – осознание, а его облик, не имеющий собственной природы – пустота. Такова нераздельность осознания и пустоты.

Божество, проявляющееся в образе божества, – светоносность, а отсутствие у него собственной природы – пустота. Такова нераздельность светоносности и пустоты»¹.

О мультипликации

Отличительным свойством дхарани-божеств, йидамов и дакини является их многосоставность и многочленность. Важно отметить, что существовавшее ранее мнение о мультиплицированности как специфически тантрийском феномене не совсем аутентично, так как основные различия иконографически определяются как различия между «гневными» и «спокойными» формами божеств; более того, различия проходят между сутрийскими и мантрийскими формами. Многоформные персонификации дхарани отсылают к сутрийской иконографии.

Гуру Падмасамбхава в наставлении царевне Цогял отвечает на ее вопрос о практике многоформных божеств: «Если у гневных божеств много голов и рук, то три головы символизируют три каи (Три Тела Будды. – *Ц.Б.*), а шесть рук – шесть парамит. Четыре ноги символизируют четыре безмерных (сострадание, любовь, радость и равенность. – *Ц.Б.*), а различные атрибуты – уничтожение злонамеренных существ, а также многие другие качества. На самом деле эти образы не обладают никакой вещественной природой.

Если божества имеют одну голову и две руки, то одна голова символизирует неизменную дхармакаю, а две руки – достижение блага живых существ благодаря средствам и знанию. Их две ноги символизируют пространство и мудрость, проявляющиеся и пребывающие на благо живых существ. Как бы ты ни визуализировала божеств, дхармакая пребывает за пределами любых различий в качестве и величине»².

Декодирование жестов и атрибутов божества выполняется в следующем виде: правая рука [божества] вообще определяющая, жест правой руки указывает на реальность его проявления, жест левой руки – на внутреннюю сущность; первая правая рука – определяющая, когда образ многорукий; в случае дхьяни-будды без супруги (юм) атрибут в левой руке является определяющим (по сообщению В.Н. Пупышева).

¹ *Огнева Е.Д.* Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства // Народы Азии и Африки. 1979. №1. С. 162–163.

² Там же. С. 150–151.

Метод живописи

Изографический метод живописи «тханка», являющейся видом «наиболее сложной формы искусства, связанного традицией, наряду с византийской религиозной живописью», как представлялось искусство тибетского буддизма Б. Роулэнду¹, складывается в последовательности, которая может быть выведена из иконического понимания природы божества в тантрийской симвонологии, эстетического канона буддийского искусства: иконометрических матриц пропорций, линейного, цветового и пластического строя.

Тибетский термин «лхазо» означает: «тот, кто делает [изображение] лха-божества» и передается словом «художник». Традиционный художник, исполняющий образ божества, в Тибете не обязательно должен быть монахом: существуют и мирские и духовные художники².

Идеальные качества, которые требовались от художника-изографа, описаны в капитальном труде Л.Ш. Дагьяба «Тибетское религиозное искусство». Согласно Л.Ш. Дагьябу, «идеальный художник должен быть свободным от проступков и недостатков, как и от недостаточного знания предмета его работы; должен быть свободен от тщеславия и высокомерия. Не должен быть неуживчивым; должен быть свободен от желания, чтобы ему льстили и выказывали уважение другие; должен быть свободен от грубости. Должен быть свободен от жадности и стяжательства; не должен быть требовательным от нечестности; не должен воровать материалы для его работы; не должен быть нерадивым, ленивым; не должен любить вино и женщин»³.

Положительные качества, которыми должен обладать традиционный художник, следующие: честность, преданность своей религии; средний возраст; здоровье во всех смыслах; прилежность и добросовестность в работе, добрый нрав; свобода от злословья⁴.

Несколько преувеличенное представление о тибетских художниках как йогинах смешивает благоговение перед освященным изображением с тантрийской практикой визуализации – идентификации божества.

Тулку Чогьям Трунгпа отмечает, в частности, что «живопись тханка является в основе своей скорее ремеслом, чем религиозной практикой»⁵.

¹ Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока. М.: Иностранная литература, 1958. С. 8.

² *Dagyab L.Sh. Tibetan Religious Art.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1977. P. 28.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Chögyam Trungpa R. Visual Dharma. The Buddhist Art of Tibet.* London: Berkeley, 1975.

Единственным исключением, по его мнению, является практика так называемой «однодневной тханка», при которой как часть той или иной садханы, повторяя соответствующую мантру, непрерывно, без сна, монах рисует тханку в течение суток.

Вместе с тем ритуализация неотделима от процесса создания изображений божеств, принадлежащих к тантрийским циклам. Согласно обряду, каждый художник, приступающий к изображению божества какого-нибудь из четырех классов тантр, должен получить посвящение (абхишека) в соответствующий класс тантр.

О ритуализации процесса создания религиозного изображения подробно написано в упомянутой книге Л.Ш. Дагьяба в главе о подготовке и обучении художника: «Перед тем, как приступить к работе, будь то статуя или живописное изображение, нужно проделать определенные религиозные ритуалы. Обряд включает в себя чтение текстов, приношение жертв и раздачу милостыни бедным. Лама благословляет место, где будет выполнена работа, а также материал и инструменты, которыми будет выполнена работа. Лама благословляет также художника или ремесленника, выполняющего работу. Это делается после того, как лама входит в состояние медитации, когда он призывает божественное существо – обычно Манджугхошу, божество мудрости, чтобы он вошел в человека, который делает изображение. Если субъектом работы является йидам или срунма, особенно необходимо, чтобы художник (“создатель изображения”) был посвящен в тантрийский раздел, к которому принадлежит это божество. Если он еще не посвящен, тогда художнику дают посвящение, необходимое для того, чтобы посвятить его в соответствующую мандалу божества, которое он собирается изобразить. Когда художник получает посвящение в один из четырех тантрийских классов, ему не требуется дальнейшее посвящение, прежде чем он начнет работу над изображением любого йидама и срунма, принадлежащих данному классу. Если же субъект новой работы является божеством, принадлежащим к классу, отличному от класса, в который он был посвящен, художник должен получить посвящение в соответствующий класс. В дополнение к этому лама исполняет обряд, прежде чем начнется исполнение изображения йидама или срунма. Во время этого обряда, означающего дарование правомочности, художник получает благословение ламы, что дает ему возможность повторять и медитировать на мантрах йидама или срунма, над исполнением которых он собирается работать. В случае строго определенных йидама и срунма художник также должен некоторое время побыть в медитативном единении»¹.

¹ *Dagyab L.Sh. Tibetan Religious Art. P. 27.*

К благоприятным для создания канонически правильного изображения факторам относятся также: гармоничные взаимоотношения между художником и заказчиком; отсутствие чувства несоответствия между художником и ламой, заказчиком и субъектом работы. Место работы должно быть тихим, уединенным и кроме тех людей, непосредственно связанных и полезных для работы художника, таких, как заказчик; ламы, любопытных посетителей не должно быть.

Направление, к которому художник обращается во время выполнения работы, рассматривается отдельно. Это зависит от субъекта выполняемой художником работы. Так, восток – благоприятное направление, к которому обращаются, когда изображают спокойных божеств и персонажей; юг – для божеств, к которым обращаются за увеличением благ, срока жизни, процветания и т.д.; запад – для некоторых тантрийских божеств; север – для гневных божеств.

Если же по причинам освещения благоприятное положение не подходит, тогда художник на короткое время садится в благоприятном направлении, чтобы потом занять более удобное положение. В зависимости от субъекта его работы на художника на время накладываются определенные ограничения, такие, как воздержание от мяса, алкоголя, лука и чеснока. Вообще строгая личная чистота должна быть усилена. Названные ограничения всегда применяются во время изображения любого из божеств, принадлежащих к первому тантрийскому классу (крия-тантре). Детали этих ограничений описаны в текстах, относящихся к изображаемому божеству.

Также существенное значение имеет практика добавления малых количеств определенных ингредиентов к материалам, используемым в создании изображения. К ним относятся, например, земля и вода, взятые со священных мест поклонения; кусочки мошей, останков святых лам; истолченные серебро, золото, бирюза, кораллы и жемчуг; сладко пахнущие благовонные лекарственные травы, измельченные цветы шафрана и т.д. Для определенных божеств в текстах рекомендуются специальные ингредиенты и, если они доступны, их тоже следует добавить. Если, например, статуя сделана из глины, то ингредиенты следует или смешать с глиной или добавить в краски. В случае металлических статуй ингредиенты добавляются в жидкость, которая затем обычно наносится на внутреннюю поверхность статуи.

В живописи эти ингредиенты или наносятся прямо на поверхность, которая будет разрисовываться, или добавляются в краски; они могут также смешиваться с тушью или киноварью, которые используются для надписей на обороте тханки.

Одежды, носимые ламами, также могут быть использованы для живописи на них, хотя это встречается редко. Чаще материал, который должен быть расписан, хранится в течение короткого времени со священным существом, прежде чем быть подготовленным для изображения на нем.

Помимо художников-монахов и мирян, в тибетских монастырях творили мастера, по отношению к которым употребляли почтительное брательное лхазо – «проявившийся создатель [изображений] божеств». Некоторые из этих высококвалифицированных религиозных мастеров в истории тибетского искусства связывают с весьма чтимыми изображениями божеств, визуально инициированными в процессе йогического видения. Так, Лама Гонгарва Кунга Намгьял (XV век) имел видение Махакалы и сделал рисунок божества в том виде, в каком оно проявлялось. Затем рисунок был перенесен на холст и исполнен красками знаменитым художником Ченцзе Ченмо.

Высший и неквалифицируемый уровень в этом ряду составляют художники – преемственно проявляющиеся существа (тулку), утонченные творения которых пользовались особым почитанием. Среди материалов, используемых ими, встречались исключительно необычные, как, например кровь из их собственного носа («телесная краска») и т.д.

В экстраординарных случаях изображение божества, предстоящее перед ними, проявлялось как «живое»: VII Кармапа задавал вопросы настенному изображению Манджушири и получал от него ответы, являвшиеся ему как чудесное откровение.

Тулку Леу Чунба сделал четыре статуи – две Самвары, одну Ямантаки и одну Синханады Манджушири – для своего современника Ламы Цонкапы, который держал их в качестве личных объектов поклонения и медитации.

VII Кармапа Микё Дордже, его перерождение Намкха Таши, X Кармапа Чойджин Дордже и другие художники, перевоплощения Будд и Бодхисаттв, стали вдохновляющими образцами в истории тибетского религиозного искусства.

Тулку Намкха Таши основал одну из четырех основных школ тибетской живописи – Гар-ри (sgar-bris).

В основе тибетского искусства – видения, визуализации, и креативным индивидуумом выступает не художник-демиург, а визионер и созерцатель. Magister dixit – в иконографическую традицию вносить что-то новое может учитель-нирманака. Йогин, выступающий как изограф, создает некий эталон, инспирированный духом традиции.

Каноносообразное мастерство (ср.: «стиль как ремесло» у Р. Барта) становится обязательным для учеников и, в некоторых случаях, для эпигонов

художника-йогина. В истории тибетского искусства отмечается множество светских художников.

Иконоческая природа буддийского искусства, непрерывность его иконографии, трансформации экзотерического и эзотерического в системе тантр локализуют исторический комментарий к стилю: «история» иконографических типов устроена внутри истории школ тибетского буддизма, когда иконографическим трансформациям структурно-дополнительны преобразования стиля в его художественном качестве.

В форме стиля «тханки» линии и цвета складываются в неповторимую варьирующуюся конфигурацию декора, контуров, цветных и позолоченных поверхностей, обуславливая иконографическую выразительность, подчас неуловимую, и эстетическое качество. Качество определяется не совершенством изображенного в «тханке» символического существа, а совершенством его воспроизведения.

Раритетны, составляя при этом трудно исчислимое множество, «тханки», в которых совершенство изображенного символического существа сгармонировано с совершенством исполнения. Практически неисчислимы «тханки», в которых проблескивают тонкие соответствия и переходы между «искусностью» и «примитивностью» исполнения.

Искусство «тханки» не сводится к сверкающей игре линий и цветных плоскостей, фокусируя изображение, ментальный образ и видение. Образ может быть превзойден в физиологической перспективе, но основания визуализации, религиозный импульс и обучение искусству остаются. Художник-изограф воспроизводит видения в иконографически фиксированном виде, что практически исключает спонтанную имажинацию. Образная память как часть «биографии» художника-изографа непрозрачна для внешнего наблюдения и описания, оставаясь, безусловно, эстетически потенцированной.

ADDENDA

ТЕХНИКА ПРОПИСЫВАНИЯ ЗОЛОТОМ

Тибетские художники достигли утонченного мастерства в использовании золота в живописи тханка. Первой выполнялась обычно основа красным золотом, затем наносился рисунок желтым золотом. После этого прописывали золотой краской по слоям. Для достижения ровного золотого блеска первостепенное значение имело качество золота. Золотая пудра могла быть сделана из чистого золота самим художником.

Обычно растирали золото до пудрообразной консистенции сначала в сухом виде, затем в образовавшийся ингредиент добавляли клей. В завершение нанесения позолоты отдельные участки полировались «кошачьим глазом».

Бурятские мастера, в целом следуя ремесленным навыкам, усвоенным у китайских и тибетских художников, выработали свою технику позолоты. Как и в Тибете, для золочения употребляли золотые крупинки (жал гсер), которые сыпались с покрытых обильной позолотой статуй. В отличие от тибетских мастеров, бурятские художники в основном покупали золото в таблетках, факты изготовления золотой краски из чистого золота неизвестны. Для некоторых особых случаев, например для золочения мандорлы вокруг тела Будды или Бодхисаттвы, употреблялась золотая фольга. В изографическом методе отличия в технике живописи, в частности позолоты, каноносообразно минимализированы, однако у каждого художника были свои секреты мастерства, передававшиеся по наследству или ближайшим ученикам.

Традиционно считалось, что богатое использование золота в драгоценном обрамленном свитке «золотая тханка» (сэр тан), с многократным повторением фигуры центрального божества на блистающем золотом фоне, создаваемом золотыми поверхностями или линиями-контурами, увеличивало «благие заслуги» художника и заказчика (ср. с одним из эпитетов Будды Шакьямуни из «Лалитавистары»: «Так как чайтьям Татхагаты, образам Татхагаты он пожертвовал инкрустации из золота, цветы из золота и рассыпал порошок из золота, преподнес штандарты, украшения, сосуды из золота и одежды из золота, он зовется “золотого цвета”»).

Дж. Туччи приводит необычные сведения из оригинальных текстов о золоте, применяемом в тибетских книгах: (1) добываемое из реки Джамбу, (2) из помета птицы феникс, (3) из Гарлока. При этом лучшим считается золото, получаемое из помета птицы феникс, оно может быть беловатым, желтоватым, с трещинками. Золото из Гарлока имеет красноватый оттенок. Остальное золото, которое употребляется в книжном искусстве для написания букв, – это обычное золото¹. Далее упоминается, что буквы можно писать золотом на расплавленной ляпис-лазури светлоголубого цвета.

Грунт для работ золотом наносится тем цветом, который усиливает эффект золота. Само золото, как и серебро, которое позже употреблялось

¹ *Tucci G. A Tibetan classification of Buddhist images, according to their style // Artibus Asiae 22 (1959). Vol. XXII, ½. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1959. P. 187.*

редко, покупалось в Непале в форме маленьких таблеток. Это золото смешивалось обычно с клеем и водой и использовалось для раскрашивания одежд Будды и т.п.

Грунтовка тханки

После того как хлопчатобумажная основа натягивалась и размерялась, оставалось только наложение слоя гипса и его полировка, для того чтобы закончить подготовку грунта.

Важно было, чтобы хорошо подготовленный слой гипса соединялся с нижней материей, являя собой превосходную поверхность для рисунка и нанесения красок. Гипс, используемый тибетскими художниками, являлся просто смесью мела или каолина, добавленного к растворенному в воде клею.

Обычным тибетским названием белого земляного цвета было «dkar», хотя это также было известно как «белая земля», или известь. Когда названных белых компонентов было недостаточно, добавлялись любые местные белые породы, после того как они хорошо измельчались, промывались и профильтровывались через материю.

После нанесения гипса белая хлопчатобумажная основа становилась еще белее. Так, следует заметить, что некоторые художники, особенно из Восточного Тибета, предпочитали гипс слегка охристого оттенка. Чтобы добиться этого, они добавляли небольшое количество охры или желтого пигмента в гипс.

Подготовка и нанесение гипса

Для того чтобы приготовить гипс, художник начинал с того, что частично заполнял чашу для красок измельченным сухим белым пигментом. Затем он вливал это в небольшое количество растворенного клея, размешивая тупым концом палочки. Затем он снова добавлял клей понемногу через определенное время до тех пор, пока смесь не доходила до состояния густой пасты. Он осторожно размешивал и измельчал эту смесь в течение некоторого времени, используя пестикообразный конец палочки для того, чтобы измельчить все комочки. Когда нерастворившиеся куски превращались в однородную массу, он добавлял еще немного клея и продолжал размешивать. Иногда он наклонял чашку и проводил своей палочкой по доньшку, для того чтобы убедиться, что все комочки растворились.

Наконец, он добавлял достаточное количество растворенного клея, чтобы довести гипс до маслянистого состояния. Это состояние, напомилавшее пахту, необходимо не только для гипса, но и для красок в целом. Полученная смесь затем процеживалась через материю, чтобы избежать оставшихся комочков или кусков твердого вещества. Обычно тибетский художник не пользовался измерениями, когда готовил гипс, но, тем не менее, когда одному художнику задали вопрос об этом, он сказал, что использует приблизительно две части белого вещества к одной части растворенного клея. Могли быть определенные отклонения в измерениях и в том, насколько велика концентрация клея в полученном растворе. Некоторые художники говорили, что для гипса клей мог быть вдвое более концентрированным, чем обычный раствор клея. Но другие использовали клей такой же концентрации, как и при шпихтовании материи и смешивании обычных красок. Чтобы нанести гипс на материю, использовали кусок ваты (?) или нож для гипса. Некоторые другие художники использовали большие кисти. Что бы ни использовалось, гипс должен быть нанесен тонкими ровными слоями на обе стороны натянутой материи.

Художник Вангдрак, который пользовался ножом для гипса, наносил гипс, используя закругленный кончик ножа как шпатель, лопаточку и осторожно соскабливал излишки гипса, оставляя чистую гладкую поверхность. Художник Ледруп, один из тех, кто наносит гипс лоскутом, сглаживал неровности гипса, когда он был еще влажным, и продолжал работать, натирая поверхность рукой (?). Он также стирал рукой излишки в конце, когда материя насквозь пропитывалась гипсом. Оба художника на этой стадии снова натягивали завязи вокруг рамы, делая полотно ровным и гладким.

Затем, когда первый слой гипса на обеих сторонах материи высыхал, художнику нужно было определить, достаточно ли покрытие в один слой. Он держал полотно на свету и, если было видно много световых дырочек размером с булавочную головку, то нужно было наносить другой слой. Также нужно было подобрать правильное соотношение пигмента и клея. Слишком большое количество клея делало полотно жестким и хрупким; такое полотно могло растрескаться, а также вызвать осыпание красок, нанесенных на него из-за недостаточного «схватывания» излишне проклеенного полотна.

Недостаточное количество клея в смеси также могло вызвать осыпание и превращение в порошок, особенно когда танка сворачивалась и разворачивалась много раз. Смесь для правильного «схватывания» определялась опытом.

ПОЛИРОВКА ГРУНТА

Завершающая стадия в подготовке грунта – сделать поверхность совершенно ровной и гладкой при помощи полировки. Некоторые тибетские художники используют два типа полировки: одна называется «сырая полировка», что являлось полировкой увлажненной поверхности, а другая известна как «сухая полировка», то есть полировка сухого слоя гипса.

СЫРАЯ ПОЛИРОВКА

После того как слои гипса высохли и художник видел, что они образовали хорошую поверхность грунта, следующим шагом было смачивание части одной стороны материи при подготовке к полировке. Не более чем треть или четверть стандартного полотна нужно было смочить, иначе другие части его начинали сохнуть, прежде чем полировка заканчивалась. Затем художнику нужно было расстелить полотно на гладкой доске или другой гладкой поверхности.

Затем, взяв полировочный камень (обычно гладкий камень из аллювиальных пород) или подходящий твердый предмет с гладким закругленным концом, такой как раковина, он натирал увлажненную часть гипса, вода вперед-назад вдоль оси полотна. Закончив одну часть, он увлажнял и полировал другую часть полотна до тех пор, пока не заканчивал полировку всей стороны. Обе стороны полотна нужно было увлажнять и полировать подобным образом. Тем не менее, прежде чем художник мог продолжать полировать обратную сторону, ему приходилось ждать, пока полотно с лицевой стороны совершенно не просохнет. Но ему нельзя было останавливать работу, если он одновременно готовил несколько полотен. К тому времени, как он заканчивал полировку третьего или четвертого холста с одной стороны, первый холст высохал, его можно было обрабатывать с обратной стороны. Некоторые художники обычно полировали каждую сторону материи дважды методом «влажной полировки». Если поверхность полировалась вдоль вертикальной оси первый раз, художник должен был полировать ее вдоль горизонтальной оси второй раз. Другие полировали полотно только один раз с каждой стороны. Полировка увлажненного холста делала его гладким и ровным, так что не проявлялась текстура обратной стороны материи. Гладкая доска под материей во время полировки облегчала этот процесс, позволяя художнику разравнивать холст, продавливая его.

СУХАЯ ПОЛИРОВКА

Отполировав материю с обеих сторон, некоторые художники проверяли качество полировки обеих сторон. Затем они переворачивали вниз лучшую сторону и полировали заднюю сторону холста последний раз.

На этот раз они не использовали воду при сухом гипсе, они просто натирали его полировочным камнем. Это была так называемая сухая полировка, которая делала заднюю часть полотна очень гладкой, иногда даже глянцевиной. Лучшая сторона материи не подвергалась сухой полировке, это была сторона, которая должна была быть разрисована. И последняя завершающая сырая полировка делала ее немного более пористой. Это было желательно, так как расписываемая сторона полотна нуждалась в большей пористости, чтобы впитывать краски. Но некоторые художники, такие как Вангдрак, совсем не использовали сухую полировку на этой стадии.

ТЕХНИКА ПОДГОТОВКИ И НАНЕСЕНИЯ КРАСОК

Когда пигмент вычищен и измельчен, остается только смешать его со связующим веществом, чтобы получить краску. Для этого большинство художников использовали ту же технику, что и при смешивании гипса. Каждый новичок должен отработать этот метод.

Художник начинает процесс с того, что кладет немного измельченного пигмента в чистую чашку для красок. Часто это был небольшой глазурованный сосуд из глины, но для приготовления дорогих пигментов использовалась фарфоровая чашка или раковина. К измельченному пигменту художник добавлял немного теплого растворенного клея в количестве, достаточном для того, чтобы увлажнить, но не пропитать его. Затем, пользуясь тупым концом палочки или пальцами, он тщательно размешивал увлажненный пигмент, разбивая все комки и доводя до состояния, подобного густой массе (тесту), сделанной из муки поджаренного ячменя. Свернув эту тестообразную массу в шар, художник добавлял еще немного теплого клея в сосуд и размешивал его с тестом до тех пор, пока оно не становилось густой и однородной жидкостью. На этой стадии краска напоминала йогурт. Наконец, художник добавлял ровно столько клея, чтобы довести краску до густой консистенции в нижнем слое, тщательно размешивая ее, пока все полностью не соединится. Идеальная консистенция напоминает пахту.

ВНОВЬ СМЕШИВАЕМЫЕ КРАСКИ

После того как краска смешивается таким образом, ее нужно проверить и немедленно нанести. Но часто художнику приходилось вновь смешивать те краски, что оставались от работы в предыдущие дни. В этом случае он имел старую чашку для красок, которые или частично засохли, образовав жесткую поверхность с мягким слоем на дне, или полностью засохли. Чтобы приготовить новую краску из старой, художнику приходилось рубить вначале засохшую краску на мелкие куски. Затем он делал то, что описывалось выше, постепенно добавлял клей по необходимости, растирая палочкой до тех пор, пока смесь не становилась совершенно ровной. Судить о состоянии краски можно было, наблюдая за следами, что оставляла палочка на дне сосуда. Краска, которая была слишком жидкой, не оставляла отчетливых следов. Если краска совсем засохла, а художник спешил восстановить ее, он мог отмочить ее горячей водой, которая быстро смягчала ее. Если горячая вода смешивалась с краской так, что невозможно было слить ее, не слив краску, художнику приходилось слить сколько возможно чистой воды. А остатки выпарить, нагревая сосуд над углями. Когда краска почти высохла, он мог ее восстановить, постепенно добавляя разбавленный раствор клея и размешивая ее. Смешивание и нагревание красок было тем, чем художнику и его помощникам приходилось время от времени заниматься в течение всего дня. Утром в начале работы клей нужно было нагреть и в течение дня поддерживать его в этом состоянии на углях, ибо если бы он остыл, он свернулся бы. И во время рисования художнику также приходилось добавлять немного теплого клея для того, чтобы поддерживать краски в оптимальной консистенции. Поэтому рядом с работающим художником всегда стояла чаша с клеем на жаровне с небольшим огнем или на горячих углях (обычно в качестве топлива использовали высохшие овечьи или козьи катышки. Они ценились, так как горели медленно и давали ровный, долгий жар).

ПРОВЕРКА КРАСОК

Последний шаг перед нанесением красок на холст – проверка красок для того, чтобы убедиться, что они содержат нужное количество связывающего вещества. Для этого художник обычно наносил своей кистью небольшое количество краски на неиспользуемые части холста. В тханках этими частями были обычно полоски приготовленного полотна на каждой стороне прямоугольного холста. Нанеся немного краски, художник

мог вначале судить о ней, заметив, как долго она сохнет. При нормальной температуре и влажности, если краска сохла очень быстро, значит, в ней было недостаточно клея; если клея было слишком много – она сохла долго. После высыхания художник мог проверить ее красочность, потерев пальцами или скребя ногтем. Если она стиралась или она легко отколуывалась ногтем, необходимо было добавить еще клея. Наконец, внешний вид поверхности высохших красок мог кое-что сказать художнику: лоснящаяся или глянцеваая поверхность означала, что здесь слишком много связующего вещества, краски же, смешанные в правильных пропорциях, обычно имеют матовый вид¹.

ОБРАМЛЕНИЕ ТХАНКИ

Обрамление (*gong gsham*), которое в конце тханки закрепляется стежками, может быть из шелка или парчи различных образцов и качества. Размеры обрамления зафиксированы следующим образом: кусок ткани прямо под раскрашенной плоскостью имеет площадь, равную половине изображения, и расширяется слегка книзу; кусок над изображением имеет площадь, равную половине нижнего куска (или четверть раскрашенной плоскости); боковые части имеют половину ширины верхней части. Таким образом, если тханка имеет 40 см в ширину и 60 см в высоту, она будет иметь нижний кусок, который 30 см в ширину, верхний кусок – 15 см в ширину, и боковые куски – 7,5 см в ширину. В дополнение большинство тханок имеет две «радуги» ('ja') – узкие полосы (или иногда только в одну ленту) из красного и желтого шелка, обрамляющие изображение. Ширина каждой из этих полос составляет четверть полного размера боковых частей обрамления. Таким образом, если есть две полосы, вместе они будут равны половине бокового куска. Если же есть только одна лента, тогда шелковая будет составлять четверть всего размера боковых кусков. Остальные три четверти, конечно будут парчовые. Иногда встречается практика пришивания более роскошно украшенного парчового куска в середине нижней части. Этот кусок парчи может быть квадратным, горизонтальным или удлинено перпендикулярным и может занимать треть нижнего куска, располагается посередине и называется *sgo-bkag* или *mthons-'jug*. Иногда встречается подобный парчовый лоскут, расположенный в середине верхней части обрамления.

¹ Из книги: *Jackson D., Jackson J. Tibetan Painting: Methods and Materials.*
Boulder: Shambhala Publications, 1984.

Подкладка сзади тханки может быть из хлопчатобумажного материала, шелка или парчи. Обычно подкладка покрывает заднюю часть шелкового обрамления и не покрывает раскрашенную плоскость в центре. Тем не менее есть некоторые тханки, которые полностью обшиты сзади, и другие, которые будучи полностью обшитыми имеют три подкладки непосредственно позади разрисованной плоскости, надрезанные таким образом, чтобы можно было откинуть ткань для того, чтобы прочитать надписи на задней стороне тханки.

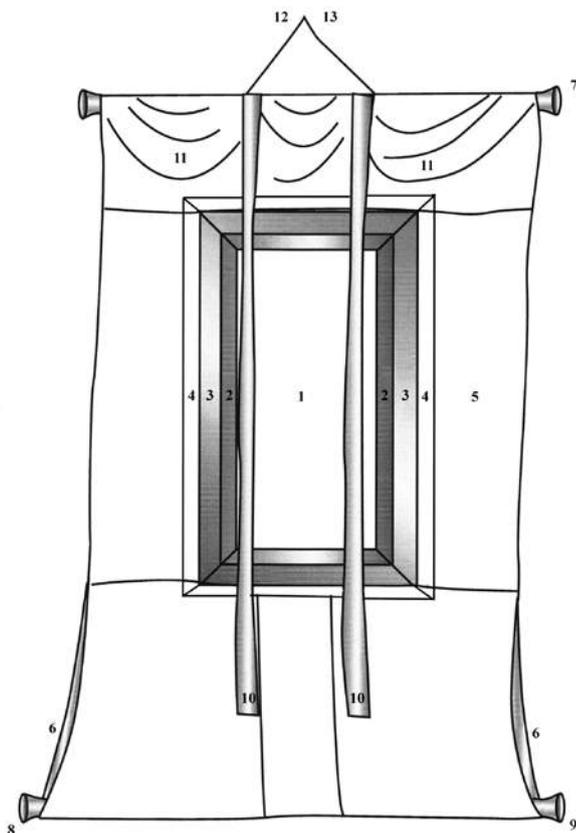
Деревянные цилиндрические штанги внизу тханки называются *thang-shing* или *sgril-shing*. Навершие, сделанные из золота, серебра или бронзы, закрепляются на концах штанги. Эта штанга способствует свертыванию тханки снизу вверх.

Переднюю часть тханки закрывает покрывало *zal-khebs*. Оно обычно шелковое и очень часто делается из чередующихся красных, желтых и синих полосок или может быть одного цвета. Лучшим сортом шелка для этого покрывала считается *smap-tse*, род очень красивого тонкого шелка с чередующимися голубыми и красными пятнышками. Это покрывало пришивается к верхнему концу тханки.

Некоторые тханки, изображающие йидамов или срунма, имеют отдельные полоски белого, желтого, красного, голубого и зеленого шелка, которые не сшиты вместе, в отличие от тех красных, желтых, и голубых полосок, которые упоминались выше. Обычно есть собранная вместе или плиссированная бахрома около 8 см шириной на верхней стороне тханки, сделанная из красного шелка.

Две ленты из красного шелка, расположенные по сторонам на расстоянии в четверть их общей ширины, называются *lung-gnon*. Каждая из этих лент имеет ширину, равную половине боковых частей, которые окружают изображение, и они свисают на всю длину тханки, заканчиваясь треугольным клювом, называемым *byi'u-phrug-kha* («клюв маленькой птицы»).

Качество материалов, используемых в тханке, зависит от индивидуального желания и богатства человека, заказавшего работу. Краски, используемые в тханке, ровные, тонко измельченные, в то время как более сильные и грубые краски используются в раскрашивании тронов, пиластр и др. Этими сильными и грубыми красками раскрашивают также глиняные статуи, настенные росписи. В настенной живописи использование закрепляющего слоя служит для предотвращения живописи от разрушения. Также существует практика прикрепления материала или полотна на деревянные конструкции или стены, чтобы иметь поверхность для живописи.



СТРУКТУРА ТХАНКИ

1. Тханка (thang-ka) – все, перечисленное ниже, в целом называется тханг-сям, или нижняя часть тханки – thang-sam.
2. Куйпа (skud-ra), кар по (dkar-po) – «нить», «белый цвет» – вид тесьмы ручного плетения. Эта часть носит название джан сэм кар по (byam-sems dkar-po), означающее луну.
3. Мар по (dmar-po) – обычно признаком считается красный цвет этой части.
4. Сэр по (gser-po) – желтый цвет.
5. Тинг (mthing) – темно-синий цвет.
6. Джан сэм мар по (byam-sems dmar-po) – красная нить, одинаковая с № 2.

7. Тэн шинг (thang-shing) – дословно «верхнее дерево», деревянный стержень в верхней части.
8. Тхан шинг (thang-shing) – «дерево тханки», деревянный стержень в нижней части.
9. «Золотой наконечник» (thang-tog) деревянного стержня с узорами из золота, серебра, меди, бронзы, слоновой кости и т.д.
10. Лун нон (rlung-gnon) – «повидавший ветер», защищает от развевания на ветру.
11. Шал кхеб (zhal khebs) – «закрываю лицо», ткань, прикрывающая лицевую поверхность тханки.
12. Лун тхаг (rlung-thag) – «ветряная веревка», шнур для подвешивания тханки.
13. Лун тхаг – одинаковый с №12.

СИМВОЛИКА ЧАСТЕЙ ТХАНКИ

- (1) – «зеркало» (me long), плоскость изображения.
 - (2), (2) – «радуга» ('ja') красная (dmar) и желтая (ser), символизирующие небесный свет, исходящий от образа божества.
 - (3) – «земля» (sa).
 - (4) – «небо» (gnam), символизирующее Нирвану.
 - (5, 6) – «пути», проводящие от «земли» к «небу».
- Правая (5) часть (gyas-ra) символизирует «путь парамит».
- Левая (6) часть (gyon-ra) символизирует «путь тантры».
- (9) – «ворота тханки» (thang-sgo) или «основа» (rtsa-ba).

С.Н. Соколов-Ремизов
ФЕНОМЕН ИМИТАЦИИ В КИТАЙСКОЙ
ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ И КАЛЛИГРАФИИ:
ОРИЕНТИРЫ ЭКСПЕРТНОЙ ОЦЕНКИ

Искусство имитации, занимая видное место в традиционной культуре Китая, является выражением одной из характерных черт китайского национального менталитета.

Имитация находит яркое отражение в кулинарии (вкусовых обманках вегетарианской кухни), цирке (виртуозной работе иллюзиониста-фокусника), в прикладном искусстве (имитация материала – особенно в сфере керамики, имитация древности – чаще всего в бронзе). Наиболее широко и последовательно, в разнообразных формах, она проявляется в каллиграфии и традиционной живописи. Здесь она охватывает копию, подделку, реплику, повторение, подражание (интерпретацию), пропись, воспроизведение, «заменяющую кисть», реконструкцию. Сложившуюся на протяжении веков устойчивую терминологическую систему можно разделить на однозначные термины и термины с подвижным, варьирующимся значением.

К первой группе относятся: чжэньци 真迹, чжэньбэнь 真本 – подлинник; юаньцзо 原作, ланьбэнь 蓝本 – оригинал; вэйбэнь 伪本, вэйто 伪托, вэйцзао 伪造, яньбэнь 贗本, цзао 造 – подделка; общее 假 – цзя, цзяды 假的 – подделка, поддельное в противовес – чжэнь 真, чжэньды 真的 – подлинник, подлинное; моулицзао 牟利造, цзяхо 假货 贗本 – коммерческая подделка низкого качества; мо 摹 – копия. Янь – самое раннее обозначение «подделки», связанное с легендой о подмене затребованного княжеством Ци у поверженного им Лу (V век до н.э.) священного бронзового треножника «дин», согласно преданию, отлитого Юем – основателем династии Ся (III тысячелетие до н.э.) – «чаньдин» поддельным – «яньдин» 贗鼎).

Ко второй: линь 臨, линьбэнь 临本 – воспроизведение, пропись и в сочетании с «мо» – линьмо 临摹 или молинь 摹临 в значении и копии

и воспроизведения; фан 仿, линьфан 临仿, илинь 意临, фан-и 仿意, ни-сы 擬似 – подражание, интерпретация встречающейся термин «мофан» 摹仿 можно трактовать как «копийное подражание», хотя чаще просто как «копию»; дайби 代笔 – заменная кисть (может быть и подделкой, хотя чаще околоавторская реплика); чунфу 重复, фубэнь 复本 – повторная кисть (повторение); шецзиту 设计图 – реконструкция.

Трактовка наиболее часто употребляемых терминов «линь – мо», «фан», встречаемая в классических трактатах по живописи, как правило, сводится к утверждению творческого начала в «линь» и в «линь-мо» и сближения имитаций этого ряда со сферой «фан», понимаемой обычно как интерпретация стиля, манеры, духа живописи того или иного мастера в противовес представлению о прямом, суженом подражании ее внешним признакам¹.

¹ Надпись на копии-подражании (мофан) Дун Цичана (1555–1637) с Хуан Гунвана (1269–1354): «В моей юности я изучал живопись гор и вод Хуана. В поздние годы я отошел от него и стал работать в традициях Сунских мастеров. Теперь я вновь обращаюсь к нему, но не в силах подняться до его высот».

Надписи–темы из его же альбома в жанре «подражания–интерпретации» (фан): «Работа кистью Цзин (Хао) и Гуань (Туна) [X век] сочтена жизненными токами. Я пытаюсь следовать за ними, не стремясь подражать им»; «Лишь вглядываясь в картину Ми (Фэя) [1051–1107] с изображением белых облаков над реками Сяо и Сян, я постиг тайну, заключающуюся в “игре тушью” (мо-си 墨戏). Пишу этот пейзаж с горою Чушань в этом ключе»; «Тот, кто старается постичь мастеров прошлого и при этом не вносит какие-то изменения от себя, подобен человеку зашоренному высоким забором. Если кто-то пытается подражать – копировать кого-то очень точно, скрупулезно, он всегда, неизменно окажется позади того, кого он копирует».

Из трактата «Мухогонка живописца» Шэнь Хао (около 1650): «Копирование (мо-линь) старых мастеров состоит не в копировании, а в единении душ. Если это поставлено целью, то и пылинки пошлости мирской не проникнет. В сходном – не-сходно, в несходном – сходно, вот и все. Всякие дополнительные рассуждения тут излишни».

Из трактата «Рассуждения о живописи в тишине горной обители»

Фан Сюна (около 1780): «При копировке старой живописи сначала следует глубоко, до тонкостей разобраться в важнейших живоносных линиях духовной сути копируемого мастера. И только когда сердцем ухвачена эта суть – приступать к копировке. Копировать снова и снова, всматриваясь в результаты постепенно меняющегося виденья оригинала. И если

В то же время приложение терминов «линь», «мо-линь» к живописи отличается от использования их в сфере каллиграфии.

«Мо» в каллиграфии относится прежде всего к процессу обучения и освоения приемов и стилей по образцам классических произведений (варианты: мяохун 描红, ингэ 影格, фанин 仿影 – прописи по наложенной на эстампаж прозрачной бумаге).

Велико значение ранних копийных списков с утраченных работ корифеев каллиграфического искусства, наряду с ранними живописными копиями ценных своей максимальной приближенностью к оригиналам. (Особое место принадлежит копиям – репродукциям – «фучжи» 复制, изготавливаемым ксилографически методом водяной печати – «мукэ шуйинь» 木刻水印 и широко известным по продукции пекинской мастерской Жунбаочжай.)

«Линь», переводимое мною как «воспроизведение», также используется в качестве учебного метода (особенно по линии прописи еще по разграфленному листу бумаги – «гэлинь» 格临 в вариациях «цзюгунгэ, мигунгэ, тяньцзыгэ» 九宫格, 米宫格, 田基格 или с воспроизведением положенного перед собою образца – «дуйлинь» 对临, «угэлинь» 五格临 по чистому листу, допускающим введение определенных индивидуальных интонаций. Возможность привнесения творческого начала еще сильнее проявляется при воспроизведении образцов классической каллиграфии по памяти («бэйлинь» 背临), по общему смыслу («и-линь» 意临).

Этого рода линь – произведения занимают немаловажное место в творчестве каллиграфов многих поколений вплоть до наших дней.

стремись лишь к тому, чтобы было похоже, то сверни свиток и позабудь о нем; хотя бы до последних дней своих ты занимался такого рода копировкой, никакого сближения с древними ты не достигнешь»; «При копировке, подражании древним сначала бойся только того, что получится непохоже, а затем уже только того, чтобы не было слишком похоже. Непохоже – значит не схвачены в полноте методы и приемы мастера, излишне похоже – не проявились свои собственные методы и правила».

Из трактата «Вникая в глубины постижения живописи в обители Вскармливания первозданной простоты» Дун Ци (около 1800): «При копировке и воспроизведении (линь-мо) старых мастеров нужно стремиться понять систему их правил и методов и затем, используя методы старой живописи, дать излиться своей собственной натуре, выразить свои мысли и чувства, сердцем познать единение душ ... Радость придет когда падут границы между древним и тобой, и слов не найдешь для того, чтобы ее описать».

«Линь» (во многом подобно «фан» в живописи) составляют отдельный, почитаемый и по сегодня жанр каллиграфического искусства. Однако приближаясь к «фан» как интерпретации, «линь» все-таки (в известной переключке с «мо») подразумевает минимальное отклонение от оригинала, когда индивидуальное допустимо лишь в рамках привнесения каких-то интонаций и раскрывается порою только в не сразу уловимых нюансах.

В живописи же «линь», как правило, тяготеет к «фан» с его возможностью свободной интерпретации, где наиболее ценным представляется наличие связи с интерпретируемым мастером (школой) при максимальной удаленности от прямого повторения внешних, формальных черт его живописи, достижения сходства, не по внешним признакам, но по внутренней сути, найденному душевному созвучию.

Различные стороны проблемы экспертизы традиционной живописи и каллиграфии находят подробное рассмотрение в работах современных китайских специалистов. Здесь прежде всего следует назвать авторитетные исследования известного знатока китайского изобразительного искусства, в свое время ведущего сотрудника пекинского музея Гугун, Сюй Баньда. В небольших по объему работах ему удалось охватить по сути все наиболее важные моменты, связанные с феноменом имитации в традиционной живописи и каллиграфии.

В своих «Очерках по атрибуции классической каллиграфии и живописи»¹, ограничиваясь вначале небольшим экскурсом в историю появления и развития подделок и фальсификаций, он подробно останавливается на трех кардинальных темах: на что следует обращать первейшее внимание при экспертизе; об использовании экспертом дополнительных, вспомогательных материалов; основные способы (методы) изготовления подделок и характерные ошибки при определении эпохи, имени мастера и при расшифровке надписей. Отделяя подделки от фальсификаций и указывая на неоднородный художественный уровень подделок, автор предостерегает от возможного вторжения субъективных пристрастий, узких предвзятых взглядов на то, что хорошо, а что – плохо.

Наиболее важным, на мой взгляд, является высказанное Сюем указание на первостепенную ценность непосредственной визуальной оценки (экспертизы глазами – «муцянь») рядом с опытом сравнительного анализа произведений того или иного художника или каллиграфа, который может быть подкреплён и скорректирован знакомством с разного рода письменными свидетельствами. Главное, по утверждению автора, –

¹ Сюй Баньда. Гу шу-хуа цзяньдин гайлунь. Пекин, 1981–1982.

художественный язык самого произведения, характер звучания кисти, туши, красок, композиционного построения, а в каллиграфии – анализ графических особенностей иероглифики и содержания исполненного текста. Дополнительное, но немаловажное значение имеет анализ авторских и последующих надписей, приписок, посткаллиграфии на обрамлении свитков, авторских и коллекционерских печатей, затем – характера бумаги, шелка, конфигурации, типа, формата картины, ее оформления.

В пятой главе, уже более подробно останавливаясь на истории возникновения и развития широко понимаемых им имитаций – копий (мо), воспроизведений (линъ), подражаний (фан), подделок (цзао), и «заменной кисти» (дайби, близкой к фан), Сюй Баньда указывает на авторский, творческий их характер и отделяет их от подделок, создаваемых путем мошеннической обработки и переработки произведений разных авторов – подменной подписи (заменой малоизвестного имени известным), добавлением ложной подписи, печати, подчисткой подписи, комбинированным соединением подлинных фрагментов или альбомных листов с поддельными и т.п.

В специальной статье «Определение поддельного и подлинного в классической живописи»¹ Сюй Баньда подробно рассматривает имитацию типа «заменной кисти» (дайби) на примере творчества Дун Цичана (1555–1637), Ван Шиминя (1592–1680) и Ван Цзяня (1598–1677). В большинстве своем, по мнению автора, «заменная кисть» приближается к жанру «подражания-интерпретации» (фан) и нередко принадлежит современникам, иногда родственникам художника, под именем которого произведение выполнено (причем порою в сопровождении надписи, принадлежащей кисти самого художника.) Наряду с мастерами, которые специализировались в «заменной кисти» этим видом имитации занимались успешно и достаточно крупные художники: Ли Люфан (1575–1629), Ван Цзянь, Ван Хуй (1632–1717).

Рассматривая пять разновидностей имитации – мо, линъ, фан, цзао, дайби, он подробно останавливается на способах изготовления подделок и методах определения подлинности, где на первое место ставит непосредственную визуальную оценку (муцзянь 目鉴), подразумевающую высокую культуру, опыт и знания эксперта.

На страницах журнала «Памятники культуры» («Вэнь-у») в статьях Чжан Хэн-и, Ван Икуня, Се Чжилю дается подробное описание географии и методологии изготовления имитаций и коммерческих подделок (в основном двух последних столетий), приводятся имена известных мастеров

¹ Сюй Баньда. Гу-хуа бьянь-вэй ши-чжэнь // Доюнь. 1984. №51.

этой продукции¹. Чжан Хэн-и в статье «Как атрибутировать каллиграфию и живопись», говоря о значении профессиональной культуры эксперта, выделяет в качестве первоочередной задачи основанную на знании предмета способность определения стиля времени и стилистических особенностей индивидуальных почерков и в заключительной части статьи обосновывает это на примерах атрибуции работ Ван Юаня (1646–1715), Чжао Цзи (1082–1135), Ян У-чу (1097–1169). В качестве вспомогательных моментов автор перечисляет анализ печатей, бумаги или шелка, сопутствующих надписей (тиба), печатей коллекционеров, письменных источников и оформления свитков. Затем Чжан Хэн-и останавливается на специализации по искусной подделке отдельных художников мастерами XX века: шанхайского Сюй Цзюньцина и пекинского Тао Чжуда работ популярного цинского художника Дай Си (1801–1860); подделках классиков – Цзюй Жаня (X век.), Ми Фэя (1051–1107), принадлежащих кисти группы художников одной из шанхайских мастерских по подделкам. Поздняя имитация старинной живописи и каллиграфии нередко низкого уровня и легко различима. Таковы подделки из мастерских Чанша и Кайфэна (Чанша-хо, Кайфэн-хо). В конце династии Мин широко применялась подмена подписи: Дай Цзина (1388–1462) переделывали на Ма Юаня или Сягуя (конец XII – начало XIII века), Ван Шичана на Сюй Шичана. Известны случаи различных комбинаций с переносом надписей и подписей, с добавлением подписи, заменой имени художника.

Рассматривается конкретный круг имен и стилистических особенностей целого ряда мастерских, специализирующихся на подделках: Кайфэн-хо – как правило скоропись знаменитостей – Янь Чжэньцина (709–785), Юэ Фэя (313–353), Хуан Тинцзяня (1045–1105); Чанша-хо – шелк, скоропись, Ши Кэ (X век.) и др. классики X–XIII веков; Сучжоупянь – шелк, тщательная кисть, краски; Гуанчжоу – полихромная живопись; Янчжоу – скоропись, Шитао (1642–1718); Цзинань, Вэйсянь, Янчжоу – каллиграфия и живопись Чжэн Се (1693–1765). В XX веке хорошо научились подделывать Чжу Да (1626–1705), Шитао, Ши Си (1612–1692), Дун Цичана (1555–1637), а затем неплохо известных мастеров периодов Сун и Юань.

Выделяя в отдельную группу «заменную кисть», Чжан Хэн-и отмечает случаи совместной работы ученика и учителя, порою работу ученика с подписью учителя: например, на Ло Пине (1733–1799) подпись Цзинь Нуна (1687–1763).

¹ Чжан Хэн-и. Цзэян цзяньдин шу-хуа // Вэнь-у. 1964. №3.

Содержательная статья Ван Икуня «Краткое описание “мофан” и “вэйцзао” в классической каллиграфии и живописи»¹ открывается кратким экскурсом в историю копий и подделок. Мофан – копия имитация появляется уже в период Цзинь, и каллиграфия Ван Сичжи (первая половина IV века) в исполнении Чжан И (IV век) предельно близка к подлиннику. С VI века получает развитие изготовление эстампажей, оттисков с резной каллиграфии на стелах (мота). С периода Тан возникает институт экспертов. При династии Сун жанр «линь-мо» (воспроизведение-копирование) начинает занимать видное место в творчестве ведущих мастеров: например, Ми Фэю (1051–1107) принадлежат копияные произведения многих шедевров каллиграфии периодов Цзин и Тан, причем работа в этом жанре, так же как в «заменной кисти» не имела никакой коммерческой подоплеки. Подделки же – «вэйцзао» – получают распространение лишь с XIII века и особенно широко с XIX. Далее автор рассматривает варианты подделок XIX–XX веков.

Вариант с подменной–соединением подлинного с поддельным (чаще при обработке горизонтальных свитков). Например – к копии с живописи Чжао Мэнфу (1254–1322) присоединяется колофон с подлинной каллиграфией Кэ Цзюсы (1290–1343), отрезанной с его живописного свитка. Иногда один свиток делится на два – так, например, произошло с произведением Ли Кана (1245–1320) «Четыре чистых», сопровождаемого надписью-послесловием (тиба) Чжао Мэнфу, – живописная часть оказалась в американском собрании, а каллиграфия хранится в пекинском Гугуне. Порою на боковые крылья обрамления с поддельной живописью приклеивается подлинная каллиграфия (характерен пейзаж Дун Цичана с каллиграфией Дай Си (1801–1860).

Еще одним вариантом подделки является замена подписи (например, введением имени сунского мастера, скажем Ма Юаня, в работу художника минского времени); вписывание громкого имени в произведение безымянного автора; прибавление подписей к печатям и введение поддельных печатей. В XX веке в Пекине некий Чжан Цзяньсюань специализировался на поддельной живописи, соединенной с подлинной каллиграфией.

Особое место принадлежит полным подделкам (ваньцюань цзаоцзя 完全造假). Они подразделяются на имитации, исполненные по образцам подлинников, и имитации, выполненные произвольно, по памяти и воображению. К первым относятся так называемые «Шанхай цзао» – очень близкая к оригиналам продукция известной шанхайской мастерской с характерной для нее работой узких специалистов – по живописи,

¹ Ван Икунь. Гушу-хуа ды мофан хэ вэйцзао цзяньшу // Вэнь-у. 1962. №10.

по каллиграфии, по печатям, по обрамлению. По подлинникам работал и тяньцзиньский мастер Чэнь И-вань, который специализировался на имитации танской живописи и каллиграфии (сутр), связанных с буддийской тематикой.

Значительно большее место принадлежит подделкам, создаваемым вне непосредственной связи с оригиналом. И здесь можно говорить о достаточно искусных имитациях, например, таких художников, как Шитао и Чжу Да. В Пекине умело имитировал живопись периодов Мин и Цин мастер Ци Цзиньси. Комбинируя шелк и бумагу, он свободно отходил от подлинника, сохраняя при этом должное звучание старины. Хорошего качества были и так называемые «Гуандун цзао» из мастерских провинции Гуандун. В основном это полихромная живопись на шелке в жанре «люди», реже «цветы – птицы», часто сопровождаемая каллиграфией под Чжао Цзи (Хуйцзуна). Звучание красок и шелка очень близко к оригиналам, тут легко можно обмануться.

«Сучжоу пянь» – подделки из функционирующей с минского времени ремесленной мастерской в районе Сучжоу, порой выполняемые с опорой на оригинал, все-таки достаточно далеко от него отходящие. Здесь преобладает «сине-зеленый пейзаж» (цин-люй шаньшуй) по шелку с подписями и печатями известных художников – Ли Сысюня (653–718), Чжао Боцзюя (XII век), Чоу Ина (XVI век) и нередко с каллиграфией колофонов под Кэ Цзюсы (1290–1343) или Вэнь Чжэньмина (1470–1559), или Дун Цичана (1555–1637). Сюда же можно отнести имитации каллиграфии знаменитостей – Янь Чжэньцина (709–785), Лю Гунцюаня (778–865), Су Ши (1037–1101), Ми Фэя (1051–1107), Хуан Тинцзяня (1045–1105), выходившие в периоды Мин-Цин из мастерской провинции Хэнань («Хэнань цзао»).

С конца Цинской династии получили широкое распространение имитации каллиграфии и живописи на шелке, производимые в провинции Хунань («Хунань цзао»), а также пекинские так называемые «Хоумэнь цзао» – с характерной для них живописью «под Лан Шинина» (1688–1766); и те, и другие весьма низкого качества.

В XX веке большой популярностью пользовались малоформатные веера и альбомные листы в жанрах «горы – воды» и «цветы – птицы», имитирующие живопись периодов Сун и Юань. Выполненные, как правило, на специально подобранном старинном шелке, без авторских подписей они были ориентированы на компетентность и эстетический вкус покупателя. Также получили известность рассчитанные на неподготовленного покупателя имитации пекинского мастера Ван Сюньдуна, которые он выполнял по фотографиям и письменным источникам. В это же время в Сучжоу изготавливались поддельные эстампажи с поддельных стел.

В завершение автор отдельно останавливается на фальшивках, исполняемых механическим путем, – через снятие дубликата посредством расслоения бумажной основы картины; через добавление печатей; введение тонировки; через отпечатку картины с шелковой основы на бумажную и т.п.

Статья известного художника Се Чжилю «Записки о виденной мною каллиграфии и живописи во время поездки на север»¹ содержит интересный анализ (палеографический в основном) разного рода вариантов «имитаций», принадлежащих мастерам разных исторических периодов – Ма Линя (XIII век), Ван До (XVII век), Дун Цичана (1555–1637) и целого ряда малоизвестных или совсем неизвестных художников, а также произведений, выполненных в жанре «подражания» (фан) кисти Шэнь Хао, Ли Ина, Дай Сывана, Ван Юаньци и Лань Ина (XVI–XVII века). Подробно рассматриваются признаки подделки в приложении к работам Ли Шаня (1686–1762), базирующиеся на графическом анализе печати и подписи автора.

Чжэн Вэй в статье «О копировании древних и новаторстве в живописи начала династии Цин»² рассматривает жанр «мо-гу» в свете творчества и теоретических высказываний известных последователей этого жанра «Четырех Ванов»: Ван Шиминя, Ван Цзяня, Ван Хуя (1632–1717) и Ван Юаньци (1642–1715). На большом количестве примеров убедительно показывается высокий творческий накал жанра «могу», в лучших своих образцах по своей направленности к воспроизведению «духа», «настрою» копируемого мастера принципиально не отличающегося от живописи «новаторов» типа Шитао и Чжу Да, которые, на словах отрешиваясь от него, порою сами прибегали к «воспроизведению – копировке» работ близких им художников.

Столь же убедительно показывается творческий потенциал заложенный в жанре «линь» в статьях Чжан Цзынина и И Пяо, опубликованных в журнале «До-юнь» (1990) и посвященных Дун Цичану. Возможности раскрытия творческого начала в жанре «линь» на примере творчества Дун Цичана и его надписей – тем к альбому «Живопись мастеров периодов Тан – Сун – Юань» убедительно доказывает посвященная этому альбому статья Чжан Цзынина³. Жанр «воспроизведения» выступает как путь к преемственности классических методов и приемов, к возможности обретения друга – наставника и органично переходит в русло «подражания

¹ Се Чжилю. Бэйхан соцзянь хуа соцзи // Вэнь-у. 1963. №10.

² Чжэн Вэй. Лунь Цинн-чу хуйхуа ды мо-гу хэ чуньсинь // Вэнь-у. 1965. №8.

³ Чжан Цзынин. Дун Цичан юй Тан-Сун-Юань хуацэ // Доюнь. 1990. №1.

смыслу, передачи общей идеи –настроя» (фан-и, да-и) методом заглазного, по памяти исполнения живописи и каллиграфии воспроизводимого мастера.

В этом же номере «Доюнь» другой автор – И Пяо – в статье «Предварительный анализ каллиграфического искусства Дун Цичана»¹ рассматривает работы Дуна в жанре «линьмо» под углом высказывания последнего о ценности «сокровенно – тайного соединения с воспроизводимым классиком» (мяо-хэ гужэнь 妙合古人) при обязательном сохранении некоторой отстраненности, умения удерживать дистанцию (шэнь цзай нэн ли 神在能离), необходимую для выражения своего «я». Автор говорит о возможности еще более углубленного общения, перехода к «сходству по духу» (шэньсы 神似), а затем и к «воспроизведению сути» (и-линь).

Ян Цзечан и Чэнь Шаофэн в статье «Попытка поговорить о линьмо в китайской традиционной живописи»² пишут о положительной роли копировки и воспроизведения для учебного и творческого освоения традиций, канонов, методов, техники письма. К тому же дошедшие до нас и очевидно идентичные подлинникам работы Гу Кайчжи (IV век), Чжан Сюаня (VIII век), Хань Ганя (VIII век), Гу Хунчжуна (X век), Чжоу Вэньцзюя и других классиков являются, как известно, копиями. «Линьмо» следует отделять от коммерческих поделок, фальшивого антиквариата (цзя гудун 假骨董). Авторы подчеркивают возможность творческого перехода от строгости «копировки» к более свободному «воспроизведению» без отрыва от живой связи с подлинником. Жанр «имитации» – «линьмо» открывает путь к общению с близким по духу и стилю классиком, причем не только и не столько через внешнее перенимание его приемов, сколько, прежде всего, через проникновение в сокровенные стороны его искусства.

Об органичности обусловленного интересом к усилению творческого начала перехода от «мо» (копирования) к сближающемуся с «фан» интерпретацией жанру «линь» (воспроизведению) убедительно пишет Тун Лоу в статье «Некоторые соображения об имитации линь-мо»³, рассматривая

¹ Пяо. Дун Цичан шуфа-ишу чу-тан // Доюнь. 1990. №1.

² Ян Цзечан, Чэнь Шаофэн. Ши-тань чжунгохуа ды линьмо // Сиань мэйдюань сюэбао. 1982. № 2.

³ Тун Лоу. Линьмо сяо-и // Доюнь. 1985. №7. Копирование (мо) в качестве метода освоения традиции идет от известного шестого принципа «Категорий классической живописи» (Гухуа пиньлу) Се Хэ (V век) : «Чуан-и, мо-се» («Переложение унаследованного, прописывание образцов»), что по сути означало «создание имитаций путем копировки» (линьмо фанци)

универсальное значение «копировки – уподобления» (мо-сы) для освоения любого искусства, напоминает, что до эпохи Сун «линьмо» означало строгое копирование, тогда как позже «линь» выделилось, отделилось от «мо», став интерпретационным воспроизведением подлинника (фан-се).

Перспективы развития имитации очень точно, на мой взгляд, очерчены в статье У Цзяфэна «Отображение-копировка, толкование, исполнение», опубликованной в журнале «Китайская культура» в 1990 году¹. Говоря об эволюции понимания принципа Се Хэ «чуан-и, мо-се» в приложении к развитию китайской традиционной живописи, он указывает на тенденцию, по моим представлениям, наиболее перспективную – движение от «тщательной кисти» (гунби) к «выражению сути» (се-и), от «тщательного копирования» (гунчжэн ды линьмо) к «копированию – переложению через выражение смысла-суть» (се-и линь-мо), что, по сути, ведет к своего рода толкованию (ицзе 譯解), раскрытию и интерпретированию заложенных в оригинале потенциалов, тем самым приближаясь к исполнительским трактовкам музыкального произведения (янцзоу 演奏).

Этот эволюционный путь, по мнению автора, был заложен уже в творческом потенциале упомянутого выше шестого принципа Се Хэ. «Линь-мо» в цинское время обретает значение полновесного творческого метода, становясь способом отображения смысла, скрытого в интерпретируемом произведении сообразно с воображением интерпретатора. Это уже не копия повторение оригинала, но результат полноценной творческой работы, выражающей индивидуальность интерпретатора.

Всецело соглашаясь с общей позицией автора, я нахожу необходимым возразить против несправедливо низкой оценки, высказанной им в адрес замечательных мастеров цинского времени «Четырех Ванов», упрощенно и сужено трактующей их устремлённость к «подражанию древности» (фангу 仿古).

临摹(仿气) и как метод прозвучало еще раньше – у Гу Кайчжи.

Автор указывает на органичность перехода от «мо» к «линь» (от мобэнь к линьбэнь), сближающемуся с «интерпретацией – подражанием» (фан-се) в каллиграфии, к нацеленности (в каллиграфии и живописи) на воспроизведение общего настроения, скрытого сущностного потенциала (дэ-ши 得势), в противовес заикленности на передаче внешних черт (дэ-син 得形), свойственной копировке. Жанр «линьмо» вне ремесленных поделок коммерческого плана живет и поныне, неся в себе не только учебные, но и творческие возможности.

¹ У Цзяфэн. Линь-мо, ицзе, янцзоу // Чжунго вэньхуа. 1990. №2.

Компетентность китайских специалистов, определяемая их многолетней работой в области экспертизы отечественного наследия, не вызывает сомнения. В то же время искусствовед-синолог, находясь за пределами Китая, вне возможности многолетней работы в хранилищах китайских музеев и к тому же принадлежащий к иной искусствоведческой традиции, оказывается в ситуации, которая диктует органичность смещения акцента со скрупулезной (включающей филологическую) синологической экспертизы, свойственной китайской школе, на непосредственный визуальный художественный анализ, естественно базирующийся на определенных знаниях и опыте.

Опираясь на некоторый опыт работы с коллекциями китайской живописи и каллиграфии в московском Музее искусства Востока (ГМИНВ), киевском Музее западного и восточного искусства, рижском Музее зарубежного искусства, московском Государственном музее изобразительных искусств, а также мнения ряда известных китайских специалистов (того же Сюй Баньда), решаюсь утверждать, что при всей очевидности определяющей роли при атрибуции опыта, знания, интуиции эксперта первостепенную важность имеет фактор непосредственного ознакомления, визуального контакта с произведением. Все вспомогательные признаки (печати, содержание и качество введенных в картину каллиграфических надписей и др.) имеют значение в большей степени лишь в приложении к подделкам – имитациям самого высокого уровня, в случаях сомнительности, и использование их типично прежде всего для традиции китайской музейной школы.

Очевидно, что только визуальная оценка (всегда стоящая выше любых механических технологий) позволяет отделить подлинник от повторения, определить тип имитации (само собой, отмечая при этом не имеющие какой-либо художественной ценности халтурные рыночные поделки).

Отделение подлинника от имитации (подчас очень высокого уровня) требует прежде всего углубленного знания манеры письма рассматриваемого мастера, стилистических особенностей его живописи и каллиграфии (в контексте с эпохой, что имеет первостепенное значение при отсутствии авторской подписи), знакомства с широким спектром его произведений и, главное, в целом – высокого уровня эстетического чутья, профессиональной культуры эксперта.

В то же время квалифицированное определение типа имитации, порою достаточно сложное, нуждается к тому же в четком системном подходе. Попробую схематично наметить основные ориентиры атрибуционной направленности экспертизы и соответственно градации ценностного начала в приложении к имитациям различного типа.

«Мо» (копия): первый ориентир и показатель ценности – максимальная адекватность оригиналу; второй – отражение стиля эпохи; третий – имя мастера (это прежде всего относится к ранним копиям типа работ Хуй Цзуна, Ми Фэя и др., а в новейшее время лишь к копийным имитациям таких крупных художников, как Чжан Дацянь.)

«Линь» (копия–воспроизведение–пропись): для каллиграфии первый ориентир и критерий ценности – близость к стилю оригинала; второй (не менее важный) – имя копииста; для живописи первый – имя мастера; второй – близость к оригиналу.

«Вэйбэнь» (подделка): первый ориентир – время; второй – мастерская и возможно имя мастера; третий – близость к оригиналу (стилю).

«Фан» (подражание, интерпретация): первый ориентир и показатель ценностного начала – автор; второй – созвучие с интерпретируемым мастером, школой; третий – время (в случае отсутствия имени автора).

В развитие выдвинутых выше положений (в том числе касающихся первостепенного значения непосредственной визуальной оценки) приведу ряд наблюдений и примеров из личного опыта¹. Их предельная лаконичность предполагает знакомство читателя с азами поэтики дальневосточного искусства.

И в киевском музее, и в ГМИНВ имеются образцы повторений-дублей «чунфу»: в Киеве это работы Ли Шаня (дубликат опубликован в журнале

¹ Для меня важность непосредственного знакомства с атрибулируемым произведением проступила с особой очевидностью при работе с коллекцией киевского музея, где большую часть составляет живопись из собрания Жаспар. Среди работ, порою сопровождаемых подробными, выполненными торговыми китайскими экспертами описаниями, естественно (как не обмануть ничего не понимающего француза), оказалось много подделок. По просьбе А.В. Крыжицкого, одновременно со мной, но уже по фотографиям атрибуцию провели в Китае (думаю, что в Музее Гугун); так вот, целый ряд при живом рассмотрении довольно-таки явно поддельных произведений были по снимкам приняты и признаны китайской стороной за подлинники (например, Чжу Да, Шитао, Сюй Вэй). Кроме того, в киевском каталоге многие подделки ошибочно названы копиями. По моему опыту, главными признаками подделки и тут, и в других случаях являются такие моменты: излишняя скованность, монотонность, штампованность или, напротив, – бросающаяся в глаза размахистость письма; обилие сопутствующей (как бы подтверждающей подлинность) каллиграфии. Например скованность и монотонность монохромной кисти определяет как подделку альбом пейзажей Шитао, пейзажи Ван Цзяня и Ван Хуя в собрании ГМИНВ.

«Тогоуан») и Хуан Шэня. Другой совершенно аутентичный «Рыбак» Хуан Шэня хранится в Осацком музее, а полное повторение горизонтального свитка «Поэма о покинутой жене» Чоу Ина из ГМИНВ в Москве имеется в собрании пекинского Исторического музея.

Обнаруженная китайским специалистом Ху Манем на картине «Ян Гуйфэй после купания» (ГМИНВ) печать Чжоу Фана позволила ему приписать эту работу кисти этого знаменитого танского мастера (и даже поместить репродукцию с нее в его «Истории китайского искусства»), тогда как по своей живописи она явно переключается со стилистикой близких ей работ Минского времени.

Некоторая излишняя зачерненность и известная монотонность монохромной тушевой гаммы, простирающаяся на полиптихе с изображением бамбука кисти Чжэн Се (ГМИНВ), вызывает некоторое сомнение в подлинности. И все-таки высокое качество живописи в целом, уверенный динамизм кисти, незримое присутствие «духа Чжэн Се» позволяют отнести эти свитки к работам, по крайней мере «приписываемым» («чуан») этому прославленному представителю «Восьми Янчжоуских чудаков».

Картина на шелке Вэнь Чжэнмина «Утун и орхидеи» (ГМИНВ) написана, напротив, несколько монотонно, бледной тушью и кажется как бы «расслабленной» кистью. В схожей манере исполнена и «Лань под сосной» Гао Ципэя. Однако поскольку свитки эти поступили из известного японского собрания Сато (источник поступления достаточно важен при экспертизе), их можно считать если и не безусловными подлинниками, то, возможно, произведениями по разряду «заменной кисти» (дайби), достаточно часто встречающейся в наследии этих мастеров.

Альбом кисти корифея каллиграфического искусства Чу Суйляна (ГМИНВ), содержащий «Вступление к буддийским сутрам» (Цзи Ван шу шэнцзяосюй) и воспроизводящий рукопись Ван Сичжи, по звучанию каллиграфии можно отнести к шедевр, приписываемому танскому мастеру. В пользу такой атрибуции говорит и характер бумаги, типичный для танского времени, и источник поступления (альбом вывезен во время Боксёрского восстания из Гугуна), и уверенная экспертиза упомянутого выше Ху Маня, на этот раз, думается, оказавшегося более правым, и, наконец, авторитетное мнение просмотревшего его при посещении нашего музея известного английского коллекционера Персиваля Дэвида.

Мания разоблачений периода, предшествовавшего Культурной революции (в этом смысле типично отношение к наследию Ван Сичжи), продолжилась и позже. Примкнувший к авангарду известный каллиграф Хуан Мяоцзы, очевидно решив продемонстрировать свою оригинальность и ученость, поставил клеймо подделки на альбом каллиграфии танского

корифея «дикой скорописи» Чжан Сюя «Гуши сыте» («Античные стихи» Юй Синя и Се Линьюня), хранящийся в собрании Шэньянского музея. Его не смутили ни высочайшее качество каллиграфии, ни ярко выраженная характерная для Чжан Сюя стилистика письма, ни мнение прославленных знатоков этого искусства Дун Цичана, Фэн Фана и других, высказанное в послесловии к этому альбому. К сожалению, наш специалист по китайскому искусству В.Г. Белозерова, не видевшая оригинала, а возможно, не ознакомившись и с высококачественным ксилографическим оттиском с этого альбома, руководствуясь лишь авторитетом Хуана, поспешила в своей докторской диссертации, а затем и в монографии объявить этот явный подлинник подделкой.

В некоторых случаях вариант копии-имитации кисти крупного мастера заставляет считать первым критерием ценности имя исполнителя. Так, например, копии с Шитао, выполненные Чжан Дацянем, и с Ни Цзяня работы Шитао. Сюда же можно отнести и «реконструкции», вроде пейзажа Гу Кайчжи, «восстановленного» кистью Фу Баоши.

Порою высококачественные подделки интересны не близостью к оригиналу, не временем и не географией изготовления, а индивидуальностью исполнителя. Здесь можно говорить о преобладании субъективного начала (и-цзао 臆造), и, по сути, имитации этого разряда близко подходят к «интерпретации». Такова, например, серия вееров, подписанных именами известных художников и каллиграфов Шэнь Иньмо, Чэнь Пэйцю, Пу Синьфана, Линь Юя и других (в основном XIX–XX веков), выполненных неизвестным мне автором, работающим, очевидно, в Шанхае или Тяньцзине, и приобретенных моим приятелем несколько лет назад в китайской лавке в Москве на ВДНХ. Кстати, ряд вееров исполнен в нескольких, точно дублирующих друг друга повторях.

Широкий творческий диапазон жанра «фан» – интерпретации демонстрируют произведения многих мастеров XX и XXI веков (о ранних интерпретациях и жанре «фан» в целом см. выше).

Важно отметить, что при этом пейзажи, например Хуан Цююаня, сопровождают пометы: «В подражание смыслу–идее живописи такого-то мастера» (фан хуа-и 仿画意); «Ученически постигая идею – суть кисти...» (ши би-и 师笔意); «В подражание идее-суть кисти...» (фан би-и)¹.

¹ Подробнее см.: *Соколов С.Н.* «Интерпретация классиков» («Фангу») как художественный метод в китайской классической живописи // Проблемы человека в традиционных китайских учениях. М.: Наука, 1983; *Соколов С.Н.* К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока (основные положения) // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии

Великолепны имитации живописи Хуан Гунвана и Ни Цзяня в исполнении Хуан Биньхуна, обозначенные им как «по подобию, по сходству с общим смыслом...» (ни,сы да-и 擬-似大意). Характерен пейзаж современного художника Ван Цзяня, выполненный, по его свидетельству, как отклик души на духовную суть (шэньсуй циюнь 神髓气韵) живописи Хуан Биньхуна. Переключка с Хуан Биньхуном угадывается в работах хэбэйских живописцев – Цзян Фэна и Чжун Чаншэна, пекинского Лун Жуя. Как интерпретации воспринимаются произведения ведущих мастеров тяньцзиньской Академии живописи – Хо Чуньяна (фан Сюй Вэй), Хань Вэньлая (фан Чжу Да), Янь Бинхуна (фан Ни Цзянь). Удачное решение трудной задачи интерпретирования неповторимо индивидуальной живописи Ци Байши демонстрируют Хань Буянь (столь же искусно интерпретирующий лапидарную кисть Чжу Да, кстати, близкую и Ци Байши), Цуй Цзыфань, Сюй Линьлу и др.

В заключение хочется подчеркнуть ценность очевидного творческого потенциала, заложенного в имитации во всех ее разновидностях, исключая, разумеется, низкопробную продукцию сугубо коммерческого толка. И по сегодняшний день не теряет своего значения и притягательности жанр «линь» для каллиграфии, не говоря уже о его непреходящей роли в учебном освоении традиции (техники, стилей).

Как я уже отмечал, наиболее перспективным представляется мне развитие жанра «фан» – «интерпретации». Миссия укрепления связи с традицией, несомая имитацией всех видов, и прежде всего в жанрах «фан» (живопись) и «линь» (каллиграфия), выступает как преодолевающее время живое, активное общение, диалог с близким человеком, как путь к себе через разговор с другим, тебе созвучным и таким образом – противостояние разного рода агрессивным тенденциям современного китайского коммерческого «искусства» вроде увлечения гиперреалистическим «фотографизмом» в первом десятилетии XXI века¹.

и Африки. М.: Наука, 1973. О жанре «В подражание древним»: *Соколов-Ремизов С.Н.* От средневековья к Новому времени: из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – начала XIX века. М.: ГИИ, 1995. С. 23. Об имитациях-подделках в прикладном искусстве: *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудачков: Из истории китайской живописи XVIII века. М.: ГИИ, 2000. С. 197.

¹ См., например, журнал «Мэйшу» №№ 6, 7 за 2011 год.

М.В. Есипова
ОСОБЕННОСТИ ТРАНСЛЯЦИИ ТРАДИЦИИ
В ЯПОНСКОЙ МУЗЫКЕ И ФЕНОМЕН ХИКЁКУ

Специфику воспроизводства японской музыкальной культуры с древних времен (по крайней мере с V–VI веков) определила ориентация на древнеиндийскую ведическую форму передачи, наследованную буддизмом, пришедшую вместе с ним и укрепившуюся во всех без исключения музыкальных традициях Японии. Японские буддисты, в том числе и при непосредственной помощи индийских учителей, приехавших в Японию, освоили систему сакрализованных знаний, в частности и в области музыки, восходящих к древним ведическим истокам. К брахманской истории восходит и традиция устной передачи сакральных текстов, столь значимая в тантрическом буддизме (в Японии это направление сингон, кит. чжэньянь – букв. «истинные слова»). И конкретные традиционные японские методики освоения мелодико-ритмического материала генетически связаны с древнеиндийской традицией. Наиболее ярко это проявилось в буддийских песнопениях *сёмё*, от которых тянутся нити практически ко всем вокальным жанрам японской традиционной музыки (после освоения основных композиционных структурных единиц запоминание всего песнопения происходит путем последовательного их наращивания – а, ав, авс, авсд и т. д.; это китайская методика, основанная на индийской брахманской, которая выглядела, правда, несколько иначе: ab, bc, cd и т.д.). Обучение, как правило, занимало очень много лет. Но главным для японских традиционных музыкантов всегда было не столько заучивание музыкальных текстов наизусть, путем повторения за учителем, а, как и в древней ведической традиции, – «воспроизводство ...личности учителя – новое духовное рождение от него ученика»¹. Это духовное, как бы отеческое родство

¹ Цит. по: Семенцов В.С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагаватгиты // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 3. М.: Наука, 1988. С. 8.

учителя и ученика характерно и для тантрического буддизма, а позднее оно нашло проявление в присвоении учеником сценического имени учителя (это касается и вокально-инструментальных традиций, и музыкально-театрального искусства Японии). Отсюда и осмысление минимальных, с точки зрения европейского исследователя, но эстетически, музыкально оправданных изменений в исполнительской практике как рождения новой исполнительской школы внутри той или иной традиции.

В области обучения придворной музыке (*гагаку*) в эпохи Нара и Хэйан (VIII–XII века) эта ситуация была усугублена тем, что передача традиции шла исключительно от отца к сыну, и сохранность *гагаку* во времени была обусловлена существованием семейных «династий» профессиональных придворных музыкантов – *гакунинов*¹. Этот способ передачи вместе со всем пластом китайской культуры эпохи Тан (618–907) пришел в Японию из Китая. В Китае же возникновение традиции передачи от отца к сыну была связана с работой при дворе иностранных музыкантов, главным образом – музыкантов из так называемого Западного края, то есть из Восточного Туркестана. Под воздействием моды на туркестанскую музыку, стремясь упрочить свои позиции в обществе, именно они сделали профессию музыканта наследственной, сохраняя свою национальную традицию в рамках своей семьи. В Японии среди *гакунинов* существовала строгая специализация в соответствии с тем или иным жанром *гагаку*, каждый *гакунин* играл только на каком-либо одном инструменте оркестра. Устный характер обучения – передача «секрета» мастерства от отца к сыну (обычно старшему) сохраняется среди *гакунинов* и поныне: сейчас обучение начинается с 12-летнего возраста и включает три года подготовительных курсов и семь лет основного с ежедневными занятиями. Музыканты современного Императорского оркестра *гагаку* являются потомственными *гакунинами*. Главой придворной Музыкальной палаты в конце XX века был Тоги Масатаро. Род Тоги, «фамильной» специализацией которого была игра на духовом язычковом инструменте *хитирики* и исполнение танцев *умаи* («танцев правой стороны»), восходит к корейцу Хата-но Кавакацу, находившемуся на службе у принца-регента Сётоку-тайси (574–622) и натурализовавшегося в Японии в годы правления императора Суйко (593–628); первого *гакунина* рода звали Тоги Канэмицу.

¹ По социальному статусу *гакунины* были собственностью государства и императора и рассматривались как музыкальные ремесленники.

Гакунины освобождались от налогов.

Сохранению традиции *гагаку* в веках способствовали и специфические методики обучения. Так, способ заучивания *гакунинами* придворной оркестровой композиции путем поочередной координации партий различных инструментов друг с другом, как бы дающих друг другу «коммуникационные сигналы», на которые реагируют рефлекторно, не только делал ненужным статус дирижера (темп определял исполнитель на барабане *какко*), но позволял на основе одной-двух партий «регенерировать» всю метроритмическую сторону композиции, а при условии знания исполнителем на духовых инструментах основной мелодической линии или, по крайней мере, ее каркаса – и полностью всю композицию. Что касается партий духовых, проводящих основную мелодическую линию, то они изучались сначала устно, посредством сольфеджирования (япон. *сёга*, *кутисёга*), что даже породило в эпоху Хэйан (794–1185) специфическую придворную форму концертного музицирования: какой-либо известный исполнитель на духовом инструменте не играл, а сольфеджировал свою партию. Поэтому есть основания утверждать, что исполняемые ныне оркестровые композиции *гагаку* (включая музыку синтоистских придворных представлений *Микагура*) сохранили свой подлинный древний облик, по крайней мере, начиная с эпохи Токугава (1603–1868), а может быть, и с более ранних времен.

С устным «духовным», иногда суггестивным принципом обучения связан и исключительно мнемонический характер нотаций всех видов японской музыки (за исключением древней иероглифической нотации двенадцатиступенного эталонного строя *дзюнирицу*, кит. *люй-люй*), как заимствованных у континентальных культур, так и созданных в самой Японии. Правда, тому есть и еще одно объяснение: начиная с древних времен в Японии (как и в Китае, да и во многих других традиционных культурах) музыкантами становились, как правило, слепые. С одной стороны, так общество решало проблему их трудоустройства, а с другой – еще в древности было замечено, что слепые обладают совершенно особым чувством музыкального пространства. Поэтому, прежде всего, в Японии развивались системы «устной нотации» – слоговой и т.п.

Вероятно, VII веком датируются ранние объединения слепых монахов *мосо* – исполнителей на разновидности лютни *бива*, называемой *мособива*¹; с ее сопровождением первоначально слепые монахи

¹ Известно, что первым профессиональным исполнителем на *мособиве* был слепой монах Гэнсэй (766–823) из храма Дзэдзюин в Хаката провинции Тикудзэн (ныне префектура Фукуока) на юге острова Кюсю.

речитировали определенные сутры¹, позднее (а на севере острова Кюсю вплоть до начала XX века) также эпические военные сказания, баллады и т.п. Традиция исполнения буддийских текстов с сопровождением лютни восходит к культуре Индии, а в Японию она попала в VII веке, ее привезли сопровождавшие посольство слепые китайские монахи.

Исполнительство *мосо* взяли за образец *бива-хоси* (букв. «хоси [то есть монах] с бивой») – странствующие, обычно также слепые исполнители, которые сопровождали свое пение игрой на *биве*. Они брили головы и одевались как странствующие монахи *хоси*². Так же как и *мосо*, *бива-хоси* участвовали в различных ритуальных исполнениях, включая *тинконсай* – умиротворение душ убитых в сражениях. Первоначально они речитировали краткие истории, включая сказы о войнах кланов Тайра и Миnamото. Постепенно главное место в их репертуаре заняли эпические сказания из «Хэйкэ-моногатари» («Повесть о доме Тайра», начало XIII века), получившие название *хэйкёку*, а разновидность *бивы*, их сопровождающую, стали именовать *хэйкэбива*. Исполняемые тексты стандартизировал слепой *бива-хоси* Акаси-но Какуити (ум. 1371), он же основал первую гильдию *бива-хоси* – *сёкуясики* (или *тододза*), которая обрела официальный статус в период Муромати (1338–1573)³. *Сёкуясики* просуществовали в Японии до 1871 года. Что касается монахов *мосо*, то в эти гильдии они не входили, но вплоть до конца периода Камакура, то есть до первой трети XIV века, группы исполнителей на *мособиве* работали в храмах Киото и Нара, а в период Муромати они получили покровительство духовного главы буддийского направления тэндай и, таким образом, лютня *мособива* стала официальным инструментом этого

¹ Это сутры «Дзидзинкё» (читалась в ритуале умиротворения божества Земли Дзидзин; по преданию была передана самим Шакьямуни его слепому ученику; завезена, вероятно, из Кореи на восток о-ва Кюсю в годы правления императора Киммэя – 539–571) и «Кодзинкё», отсюда и другие старинные названия *мособивы* – *дзидзинбива* и *кодзинбива*.

² Термин «*бива-хоси*» впервые встречается в литературе X века.

³ Иерархическая структура *тододза* была такова: высший титул – *кэнгё* (*сёку-кэнгё*, *со-кэнгё*), затем *бэтто*, *кото* и *дзато*; переход исполнителя в более высокий «ранг» осуществлялся через десять лет практики. Для зрячих музыкантов были приняты титулы *сёдзё* и *дайдзё*; женщин-исполнительниц называли *годзэ*. Первым титул *со-кэнгё* получил упомянутый Акаси-но Какуити, его удостоил титула император Суко, слышавший его исполнение сказов «Хэйкэ-моногатари».

учения¹. На юго-западе Японии на *мособиве* (а не на *хэйкэбиве*) играли слепые профессиональные сказители *дзато*; в их репертуар наряду с сутрами входили длинные исторические сказания и даже короткие композиции комического содержания.

Позднее в гильдии *тододза* стали объединяться и исполнители на цитре *кото* и лютневом инструменте *сямисэне*; под покровительством правительства эти гильдии просуществовали до конца периода Эдо, то есть до 1868 года.

Устойчивой передаче традиции в народной среде способствовали и начавшие формироваться при храмах еще в XII веке группы музыкантов, танцоров, актеров, называемые *дза*.

Как и в ремесленных цеховых объединениях (также называвшихся *дза*), получавших покровительство феодалов, число членов музыкальных гильдий ограничивалось, а людям не входящим в гильдии запрещалось заниматься данной профессией.

Эстафетная сохранность музыкальных традиций в веках была обусловлена и конфуцианской концепцией творчества, выраженной словами самого Конфуция: «Я передаю [излагаю], но не создаю; я верю в древность и люблю ее» («Лунь юй»), и свойственным древнекитайской и восточноазиатской культуре в целом стремлением воспроизвести «античность», «золотой век», то есть постоянным обращением к прошлому. А с конфуцианством японцы ознакомились уже к IV–V векам². И хотя ритуальные «религиозные» формы конфуцианства не прижились в Японии, этическая сторона этого учения оказала существенное воздействие на национальную психологию, а подкреплены эти позиции были японским неоконфуцианством XVII века, ставшим в те времена официальной государственной идеологией. Неоконфуцианство оказало существенное влияние на средневековые цеховые организации, и уже в XVII веке сложилась так называемая система *измото* – главы школы, затронувшая различные области творчества – боевые искусства, чайную церемонию, а также музыкальное исполнительство. Школа ориентировалась на

¹ И в начале XX века в ряде тэндайских храмов звучание лютни (а иногда и целого ансамбля *мосо*, играющих на *бивах*, флейтах, раковинах-трубах *хорагай* и барабанах) сопровождало распевание сутр во время служб. В XX веке и *мосо*, и *дзато* начали использовать другую разновидность *бивы* – *тикудзэнбиву*.

² Радуль-Затуловский Я.Б. Конфуцианство и его распространение в Японии // Труды института востоковедения АН СССР. Т. XLVII. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. С. 195.

модель семьи, где авторитет ее главы непререкаем и младшие подчиняются старшим¹.

Система *измото* была изрядно порушена после реставрации Мэйдзи (1868), но в некоторых сферах в сильно измененном виде сохранилась до наших дней.

Еще одна причина сохранения в веках древних музыкальных традиций кроется в особом «архаичном» отношении к музыке, которая издревле в Китае считалась и лучшим подарком (иногда вместе с оркестрантами и их музыкальными инструментами), и главным трофеем. В Древней Японии при дворе в знак признательности исполняли «благодарственный» танец, и позднее «благодарностью» кому-либо могло быть обучение его какой-то музыкальной композиции. От древнекитайской культуры японцам «в наследство» досталось осмысление музыки как непосредственного порождения *дао*, а самой музыкальной материи – как результата различных соотношений материально-духовных «частиц» *ци* («внутренних», образующихся голосом, пением, и «внешних» – предметных, инструментальных), то есть «овеществление» музыки. Вероятно, с течением времени оно напластовалось на присущее древней японской культуре отношение к музыке как к продукту, как к объекту собственности, который передается по наследству, как к семейной реликвии.

Для Японии всегда была характерна эзотеричность в передаче знаний. В области собственно музыки это нашло проявление в существующей с древности и сохраняющейся и в наши дни особой категории традиционного репертуара, который считается доступным лишь немногим посвященным и обозначается термином «*хикёку*», что буквально означает – «тайная мелодия/композиция». Область *хикёку* обнаруживается практически во всех пластах и жанровых сферах японской традиционной музыки, начиная с буддийских песнопений. Тем не менее при всей схожести этого понятия с традицией буддийской эзотерики («тайные» обряды, «тайные» сутры, «тайные» способы комментирования сутр и т.п.), возможно, оно имеет совершенно иные корни.

Немаловажными факторами, проясняющими возникновение феномена *хикёку*, следует считать сохранившуюся с глубокой древности веру в «душу слова» – *котодама* (а японская музыка почти всегда связана со словом), отношение к музыкальному инструменту как к магическому объекту,

¹ После длительного обучения *измото* выдавал ученикам свидетельства или права на преподавание в рамках его исполнительской школы. Своего наследника, которому будет передано руководство «домом», *измото* выбирал сам.

а к самому его звучанию – как к результату магического действия (инструментам приписывалась способность отгонять злых духов и связанная с этим способность излечивать больных и т.п.), а также интерпретацию любых музыкальных звуков в качестве примет или предсказаний. Последнее, вероятно, стало основой японской практики гадания по случайно услышанным мелодиям (подобная интерпретация звуков свойственна не только японцам, но и, например, многим народам Северной Азии).

Наиболее ранним (из известных ныне) подобным эзотерическим жанром в Японии, по-видимому, являются синтоистские молитвословия-заклинания-восхваления *норито*, или *норитогото*, хотя термином «хикёку» они не обозначались. Этимология слова «*норито*» такова: древнеяпонский корень «пог» означает «возглашать» (ср. с корейским словом «норэ» – «песня»), а также «ругать», глагол «нору» – «сообщать повеление». Эти древние синтоистские храмовые заклинательные молитвословия божествам Неба и Земли имеют характер словесно-музыкального подношения. Они восходят к эпохе родового строя. Тексты *норито* (в том числе восходящие к III–IV векам) дошли в поздней редакции: в «Конин-сики» («Кодекс годов Конин», 820) и в сборнике культовых постановлений «Энгисики» («Кодекс годов Энги», 905–927; 28 текстов)¹. Первоначально *норито* передавались изустно среди мужчин – членов двух жреческих родов, то есть они передавались по наследству. Они исполнялись в определенных строго установленных обрядах, а также по случаю (например, как моление о дожде и т.п.) и сопровождалось магическими действиями (которые поныне сохраняются в придворных синтоистских церемониях). Известно, что *норито* распевались без инструментального сопровождения, в очень медленном темпе и отличались очень простой ритмикой, что было связано с их заклинательным характером. Вероятно, в эпоху Нара (в VIII веке) *норито* вступили в некоторое взаимодействие с буддийскими песнопениями (есть даже мнение, что *норито* появились под влиянием буддийского обряда гаммон – обращения к Будде с просьбой исполнить какое-либо желание). Элементы *норито* обнаруживаются в некоторых народных японских песнях, в частности в новогодних благопожеланиях-многолетиях *мандзай/бандзай-ута*.

В буддийских песнопениях, где все структурные элементы символизированы, песнопения группы хикёку обусловлены эзотерической традицией миккё («тайного учения»), где одна из «трех тайн/тайнств» саммицу

¹ Эти тексты переведены на русский язык и исследованы Л.М. Ермаковой, см.: Норито. Сэммё / Пер. со старояпон., иссл. и коммент. Л.М. Ермаковой. Серия: Памятники письменности Востока. ХСVII. М.: Наука, 1991.

(«тайны» тела, рта и сознания) – «тайна рта» представлена распеванием сакральных слогов и текстов. К категории *хикёку* принадлежат древние эзотерические молитвенные гимны *бомбай*¹, распеваемые на китайские тексты, представляющие собой переводы санскритских сутр, или на санскритские тексты. Однако эти гимны могут иметь две версии: обычную, для ежедневных служб, и «секретную» (*хикёку*), исполняемую в особых случаях; с музыкальной точки зрения последняя отличается более разработанной орнаментацией. Здесь *хикёку* связаны с буддийским представлением о музыке как о потенциальной космической силе. К категории *хикёку* относится и гимн «Сити бонгосан», исполняемый в начале ритуала очищения места и имеющий магический характер; его текст представляет собой китайскую транслитерацию санскритских слов. Распевание таких текстов, содержание которых фактически сокрыто, очень близко к мантрам, которые не имеют смысла, но, как считается, воздействуют своим звучанием, звуковыми колебаниями, отсюда чрезвычайная важность правильной их вокализации и артикулирования. Не исключено, что буддийские песнопения *хикёку* подразумевали какие-то изменения психофизиологических параметров при исполнении (изменение ритма дыхания, замедление пульса исполнителя и т.п.).

Очевидно, что феномен *хикёку* включает не только буддийский, но и даосский компонент. Так, в книге «Санго сиики» («Три учения указывают и направляют», 797) Кукай² слово «хи» – «тайное» (кит. би; первый иероглиф термина «хикёку») – обозначает само даосское учение, поскольку оно может быть передано лишь при определенных условиях. Известно, что Кукай был хорошо знаком с даосскими книгами, и некоторые разделы «Санго сиики» пронизаны парафразами, скрытыми и явными цитатами из даосского сочинения «Баопу-цзы» («Предание о божествах и бессмертных») Гэ Хуна (около 284–363). В Древнем Китае «тайна» музыки – порождения и воплощения дао – заключалась в том, что ее параметры несли в себе информацию о структуре мироздания, но также

¹ С середины VIII века *бомбай* было общим названием буддийских песнопений, с XIII века их стали обозначать термином *сёмё*, однако употребление слова *бомбай* в старинном значении сохраняют последователи школы песнопений *сёмё* хонгандзи направления дзёдо синсю и школы обакунправления дзэн.

² Кукай (посмертное имя Кобо-дайси; 774–835) – буддийский монах, основоположник эзотерического направления сингон в японском буддизме. Книга «Санго сиики» построена как беседа между последователями конфуцианства, даосизма и буддизма.

и могли воздействовать на него. Музыка и мироздание в соответствии с даосскими представлениями – взаимопроникающие системы, а музыкальное исполнительство – это не только постижение сущности явлений, это вхождение в первичную субстанцию мира¹. Даосы были популярны в Китае при Танском дворе – в эпоху наиболее сильного воздействия Китая на культуру Японии.

В области светской культуры «тайные традиции» или «секреты мастерства» (*хидэн*) существовали не только в музыке, но и в хэйанской аристократической поэзии и повествовательной литературе. Они касались правил стихосложения, разметки иероглифического текста посредством частиц, толкования отдельных мест текста, запрещения употребления ряда слов (названий определенных трав, цветов, птиц) и т.п. и передавались от отца к сыну или от учителя к ученику, то есть не оглашались, что делало эту литературу практически недоступной другим общественным слоям. Известно также множество запретных слов, связанных со смертью и болезнями (а также с некоторыми буддийскими реалиями), которые не могла произносить синтоистская жрица, например, храма Исэ, она должна была заменять их эвфемизмами. Впрочем, понятие «тайны» распространялось не только на высокую поэзию. Так, экс-император монах Го-Сиракава около 1179 года составил собрание популярных песен *имаё*, и оно получило название «Рёдзин хисё» – «Тайный сборник для плясок в пыли» (известно, что он принимал у себя певцов-простолюдинов, в том числе странствующих монахов).

В музыке эпохи Хэйан в категорию *хикёку* могли входить придворные музыкальные композиции разных жанров. Это особые вокальные композиции *Микагура*² (некоторые из них существовали даже в двух «тайных» версиях, одна из которых была еще более «тайной», чем первая); это некоторые вокально-инструментальные *сайбара*, сольные инструментальные пьесы или чем-то отличающиеся версии общеизвестных распространенных композиций. «Тайными» считались и некоторые танцы, и отдельные телодвижения исполнителя-инструменталиста. *Хикёку* исполнялись в кругу семьи (где передавались по наследству), в кругу близких друзей и т.п. Передача *хикёку* какому-либо лицу обычно скреплялась клятвой о дальнейшем ее нераспространении. То есть композиции *хикёку*

¹ Подробнее см.: *Есипова М.В.* Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // Вопросы философии. 1994. № 6.

² *Микагура* – придворная разновидность *Кагура* – синтоистских ритуальных музыкально-танцевальных представлений. Включается в категорию *гагаку*, отличается обязательным участием хора.

рассматривались как материальная ценность, как объект собственности (родовой, клановой и т.п.). Обладание знанием *хикёку* в аристократическом обществе повышало авторитет. Этими композициями стремились овладеть, и из-за них зачастую случались инциденты, вплоть до убийств. Это явно свидетельствует, с одной стороны, об очень высоком статусе музыки в японской культуре, начиная с древних времен, с другой – об осмыслении музыкального звучания как чего-то материального и, наконец, о воспроизведении музыки – как о магическом деянии. Передача тайной композиции даже близким родственникам отличалась избирательностью, о чем свидетельствует, например, пассаж из произведения религиозно-философского характера эпохи Хэйан «Уцухо-моногатари» («Повесть о дупле»): Тосикагэ, некогда попавший в преддверие буддийского рая, получивший там две волшебных цитры *кин-но кото* (то есть китайские *цини*) и обучившийся там музыке Чистой земли Будды Амиды (Амитабхи), передал эту тайную традицию дочери, а умирая завещал ей эти волшебные инструменты, сказав: «Когда у тебя будет ребенок, следи за его характером до десяти лет. Если будет он умен, сообразителен, душою совершенен, если будет внешне и внутренне превосходить окружающих, тогда передай их ему» (перевод В. Сисаури)¹.

Интересные сведения о *хикёку* содержатся в собрании «Коконтёмондзю» («Собрание услышанных историй, старых и новых», 1254) Татибана-но Нарисуэ². Например, одна история повествует о том, как во время засухи исполненная на *хитирики* в синтоистском храме после подношения божествам некая «тайная музыка» вызвала дождь (здесь нельзя не вспомнить многочисленные древнекитайские свидетельства о великих музыкантах прошлого, способных своей игрой на цитре *цин* воздействовать на природу); автор рассказа делает вывод: «под воздействие тайной

¹ Цит. по: Сисаури В. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 182–189. См. также: Повесть о дупле (Уцубо моногатари) / Введение, пер. с япон. яз. и примеч. В.И. Сисаури. СПб.: Петербургское Востоковедение; М.: Наталис; Рипол Классик, 2004.

² Раздел этого собрания, посвященный музыке и танцу, исследовал и перевел на немецкий язык Ханс Эккардт (см.: Eckardt H. Das Kokonchomonshu des Tachibana Narisue als musikgeschichtliche Quelle. Wiesbaden: Harrassowitz, 1956); его перевод на русский язык сделал В.И. Сисаури под названием «Знаменитые истории древности и современности» (см. Приложение 3 в его книге «Церемониальная музыка Китая и Японии». С. 216–259).

музыки попадают даже божества»¹. В одном из рассказов упоминается тайная версия синтоистского музыкального представления *Кагура*, в которой певцом не должна допеваться последняя фраза первой (или другой) части композиции, что попадает на тот момент, когда руководитель музыкантов выходит с *сякубёси*² в руках и надевает поверх головного убора венок³. Из другого рассказа мы узнаем, что в буддийских службах использовались некие «тайные» удары в барабан, предполагавшие какие-то специальные телодвижения (следует отметить, что в буддийских ритуалах священные знаковые жесты мудра производят одновременно с произнесением определенных мантр, то есть мудра и мантра неотделимы; в данном же случае, вероятно, в роли мантры выступала какая-то ритмическая модель барабана, а в роли мудра – особый жест барабанщика). Обучение *хикёку* должно было происходить в благоприятный для этого день. «Тайной» могла быть не вся композиция *гагаку*, а лишь ее вступительная часть (*нютё* – «вхождение в лад»), в связи с этим приводятся слова некоего Токинобу (X век): «Вступление в лад оберегают четыре небесных владыки»⁴, то есть стражи четырех сторон света (в тантрическом буддизме – локапалы); таким образом, сама композиция *гагаку* ассоциируется с сакральным пространством мандалы. Вероятно, поэтому и некоторые изменения в мелодии, происходящие при переносе композиции *гагаку* в другой ладозвукоряд, также относились к тайной традиции. *Хикёку* передавали кому-либо из близких на старости лет или в предчувствии смерти. Ценность *хикёку* в материальном выражении была такова, что в качестве благодарности за обучение подобной композиции мог быть подарен конь.

В современной придворной синтоистской музыке к категории *хикёку* относится музыка танцевального представления *Кумэмаи* (вторая его часть *Кумэута* – вокальная), исполняемого на церемонии *Дайдзё-э* (коронации нового императора) с сопровождением шестиструнной цитры *вагон*, или *яматогото*⁵, духовых – язычкового *хитирики*, поперечной

¹ Считалось, что звучание *хитирики* передает пение калавинки (япон. карёбин) – мифической птицы буддийского рая.

² *Сякубёси* – деревянный ударный инструмент, представляющий собой два коротких (длина 35–36 см) узких (2,5–3,5 см) брусочка из очень твердого дерева, которые при ударе друг о друга всей плоскостью производят резкий сухой звук.

³ *Сисаури В.* Церемониальная музыка Китая и Японии. С. 256.

⁴ Там же. С. 234–235.

⁵ *Вагон* – это цитра собственно японского происхождения (в отличие от всех прочих струнных инструментов Японии).

флейты *рютэки* и деревянных ударных *сякубёси*¹, церемониальное песнопение *Руйка* (букв. – «погребальная песнь»), исполняемое во время похорон императора, восхваляющее покойного, а также все церемониалы, в которых принимает участие сам император. Все они рассчитаны на избранных особо приближенных персон.

Вероятно, из сферы буддийской музыки идея *хикёку* попала в упомянутые выше эпические сказания *хэйкёку*, активно развивавшиеся начиная с эпохи Камакура (то есть с конца XII века) и исполняемые с сопровождением лютни *хэйкэбива* (вокальная сторона их во многом базируется на мелодике песнопений *сёмё*). Пьесы категории *хикёку* составляют около десятой части всего известного репертуара *хэйкёку*, а несколько пьес принадлежат к ещё более «секретной» категории *хидзи* («секретный/тайный материал»). У современной *тикудзэнбивы*² для композиций *хикёку* есть и специальная «секретная настройка» – *хикёкутёси*³.

В музыке цитры *кото*, начиная с ранней традиции XVI века *цукусигото* (или *цукусисо*⁴) также имеется группа «тайных» композиций (в школе *цукусирю* их четыре, а также одна «особо тайная» композиция – *дэнгай хикёку*). Основателем традиции *цукусисо* считается монах и священник буддийского храма Дзэндодзи в Курумэ провинции Тикуго (север острова Кюсю) по имени Кэндзюн (1534?–1623?)⁵ (по названию храма музыку *цукусигото* иногда называют также *дзэндодзигаку*). Кэндзюн считается автором десяти вокально-инструментальных (песенных) сюит *кумиута* (созданных им на основе придворных вокально-инструментальных композиций *имаё* – так называемых *этэнраку-имаё*⁶) и нескольких сольных

¹ Восстановление *Кумэмаи* после сравнительно долгого забвения в Японии началось в 1818 году.

² *Тикудзэнбива* – поздняя разновидность *бивы*; традиция, базирующаяся на древней музыке *мособивы*.

³ Это квинто-квартовая настройка: ля большой – ми – ля – ля малой октавы.

⁴ *Цукусигото*, или *цукусисо* – букв. «кото Цукуси», Цукуси – древнее название острова Кюсю, затем название провинции.

⁵ Годы жизни Кэндзюна – 1547–1636, встречающиеся в некоторых источниках, ныне скорректированы. Известно, что Кэндзюн обучался игре на *цине* у китайского музыканта.

⁶ Здесь *имаё* – вокально-инструментальный жанр придворной камерной музыки XII века, лирические песни куплетной формы. «Этэнраку» – название известной придворной оркестровой композиции стиля *тогаку* («танской музыки»), мелодия которой стала своеобразным архетипом и встречается в разных жанрах традиционной японской музыки.

инструментальных композиций, сохранявших черты высокой музыки *гагаку* и аристократической хэйанской традиции исполнения на *кин-но кото* (то есть китайской цитре *цин*). Традицию *цукусигото* продолжил монах Гэндзё (ум. 1649), ставший главой школы после Кэндзюна.

В репертуаре великого слепого исполнителя на *кото*, основоположника новой, собственной школы Яцухаси Кэнгё (ок. 1614–1685) были и «сверхсекретные» композиции – *гоку-хикёку*, в их числе «Корюсики Гэндзи» («Четыре времени года принца Гэндзи»). «Тайные» композиции имелись в репертуаре и других крупнейших исполнителей на *кото*.

Впрочем, многие *хикёку* исполнялись наравне с другими пьесами, но предполагалось, что их особенности (технические, содержательные, духовные и проч.) способны были оценить лишь избранные (посвященные). То есть со временем феномен *хикёку* стали осмысливать в духе толкования сутр Кукаем, который писал: «... смысл скрыт от тех, кто глядит в написанное упрямо... и открывается лишь в соответствии со способностью [воспринимающего]»¹. Среди поздних композиций *кумиута* к категории *хикёку* относятся и те, которые каким-то образом связаны с персоной императора, как, например, в *кумиута*, описанной в статье Н. Клобуковой (Голубинской) «Тайна «секретной пьесы» (из истории музыки для *кото*)»²: в ее тексте цитируются строки поэмы *вака*, воспевающей величие императора, слова которой впоследствии стали государственным гимном Японии «Кими га ё ва...»³, и написана эта *кумиута* не в стандартном строе.

В музыке флейты *сякухати* репертуара *хонкёку*⁴, восходящей к началу XVI века и связанной с закрытой общиной *комусо* – странствующих

¹ Буддизм в Японии. М.: «Наука», 1993. С. 157.

² Клобукова (Голубинская) Н. Тайна «секретной пьесы» (из истории музыки для *кото*) // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 151–158.

³ Это широко известная классическая поэма *вака* (автор неизвестен) с незначительными изменениями из 7-го тома собрания «Кокинсю» (X век). Она служила текстовой основой различных жанров традиционной вокальной музыки. Государственный гимн «Кими га ё ва...» был официально утвержден в 1893 году. Текст гимна в переводе Н.И. Конрада: «Государя век / Тысячи, миллионы лет / Длится пусть! Пока / Камешек скалой не стал / Мохом не оброс седым».

⁴ *Хонкёку* (букв. «основные мелодии») – обозначение буддийской духовной музыки репертуара флейты *сякухати* (в отличие от *гайкёку* – репертуара светского характера). Эти композиции не имеют общей структурной регламентации, поскольку изначально – это музыка молитвенной медитации.

буддийских монахов – просителей пожертвований (зачастую слепых), последователей дзэнского направления фукэ (фукэсю)¹, традиция молитвенных медитативных пьес *хикёку* обусловлена дзэнской практикой передачи какого-либо знания суггестивным методом, как некоего откровения. Тем не менее весь репертуар *хонкёку* со временем подвергся канонизации, включая и композиции категории *хикёку*.

Сохранение «секрета» музыкально-исполнительского мастерства внутри одного рода, восходящее к *норито*, а в эпоху Хэйан связанное со статусом придворных музыкантов *гакунинов*, когда практика передачи от отца к сыну (обычно старшему) была официализирована, характерно и для японского традиционного театра – музыкальных драм *Но*, *Дзёрури* и *Кабуки*, и для таких японских искусств, как садо (чайная церемония) и икэбана.

В области традиционного музыкально-театрального искусства посвящение в «секрет» мастерства (как и в других видах японских искусств и ремесел, а также в науке и технике) называется *хидэн*. Учение об актерском мастерстве, созданное драматургом, теоретиком музыкальной драмы *Но* (или *Ногаку*) великим Дзэами Мотокиё (ок. 1363 – ок. 1443)², также рассматривается как тайное предание *хидэн*. Показателен факт, что в 1434 году Дзэами был сослан на остров Садо за отказ отдать тексты своих трактатов своему племяннику, актеру Онъями, которому покровительствовавал сёгун. Трактаты Дзэами, известные первоначально главным образом в актерской среде именно как собрания «секретов» искусства *Но*, являются изложением определенных установок и законов музыкальной драмы *Но*, зачастую посредством метафор и мистико-философских и эстетических обобщений. Их рукописи Дзэами счел нужным передать своему ученику и зятю, крупнейшему актеру и теоретику театра *Но* Компару Удзинобу Дзэнтику (1405–1468), ставшему основателем собственной школы *Но*.

Сохранению секрета мастерства в рамках конкретной исполнительской школы способствовали условные и зачастую не поддающиеся точной расшифровке нотации всех видов традиционной японской музыки и музыкального театра, которые используются как мнемоническое средство в условиях устной традиции обучения (например, особые «секретные» знаки и символы в текстах драм *Дзёрури*, представляющие собой первые виды нотации музыки *сямисэна*, – это известные лишь профессионалам обозначения той или иной стереотипной мелодической формулы).

¹ Первоначально оно было связано с эзотерическим учением сингон.

² Дзэами был адептом дзэн-буддизма направления сото, около 1422 года принял постриг.

Следует отметить, что собственной системой нотации обладал не только каждый жанр традиционной японской музыки, но и каждая гильдия исполнителей, и даже в однотипных нотациях у разных исполнительских школ существовали некоторые отличия в их «расшифровке».

Похоже, что категория *хикёку*, отличающаяся жанровой «всеохватностью», является сугубо японским феноменом. Остается вопросом генезис *хикёку*. Можно выдвинуть гипотезу о ее архаическом северно-азиатском субстрате, о ее генетической связи с характерными и ныне для многих народов Северной Азии так называемыми личными песнями, где главными являются не слова, а собственно напев. «Личные песни» этими народами и в XX веке рассматривались как семейная святыня: они передавались по наследству (как «голос» предка), их можно было подарить детям, родственникам, друзьям (более того, у энцев, например, и ныне существует представление, что не только каждый человек, но и животное и любой предмет имеют «свой» напев). То есть напев-мелодия осмысливается как неотъемлемая часть самого существа исполнителя или его души. Существуют определенные запреты на исполнение чужих «личных» песен, поскольку фактически это рассматривается как попытка вторжения в чужое «личное» пространство или в пространство самой души. У коренного населения Японии – древних народов айну в некоторых песенных жанрах (в любовных песнях, колыбельных и др.) также присутствовали своеобразные «личные» звуковые коды, показывающие кто именно (какой член рода или племени) исполняет песню.

У айнов зафиксированы и представления о «тайне» знания. Так, практика и умения, связанные с мореплаванием, передавались от отца к сыну, и обладали этими знаниями лишь несколько родов. В результате навигационные техники, рассматриваемые как магические манипуляции, были утрачены, хотя память об этом сохранилась в айнских преданиях. У айнов же зафиксированы ритуальные песни (*упоно*), исполняемые только во время праздников, предназначение которых – порадовать духов, со словами-«quasi-мантрами», не имеющими смысла (по крайней мере, современные айны их не понимают¹).

Возможно, в генезисе *хикёку* присутствует и иной – океанийский компонент: у океанийских народов – вероятных предков и айнов, и японцев существовал обычай покупать у соседей танцы с песнями, причем тексты песен не переводились, и некогда известный смысл их очень быстро утрачивался, что, однако, никого не смущало, видимо, потому, что песенное

¹ Арутюнов С.А. Шебеньков В.Г. Древнейший народ Японии. Судьбы племени айнов. М.: Наука, Изд. фирма «Восточная литература», 1992. С. 118.

слово, как отметил Б.Н. Путилов (говоря о папуасах Новой Гвинеи), «несло некий таинственный смысл и заключало в себе “тайную” силу: и то и другое согласовывалось с непонятностью иноязычного слова»¹. Упомянутый выше обычай «недопевания» (сокрытия) последней фразы в «тайной» *Кагура*, о чем шла речь в «Собрании» Татибана-но Нарисуэ, также может быть рудиментарной чертой древнейшей песенной культуры океанийского происхождения, культуры народов Южных морей. Для песен океанийских народов характерно появление фраз в неполной форме, где отсутствуют важные члены предложения, что порождает неясность, но установлено, что в сознании исполнителей полный текст во время исполнения все же существовал. То есть во время пения полный текст песни по каким-то причинам не воспроизводился, какая-то информация оставалась «за текстом»².

Вероятно, историческая цепь напластований древнейших местных традиций, сложившихся во взаимовлиянии разнонациональных архаических культур, а затем и элементов «континентальных» религий – даосизма и буддийского «тайного» учения и породило удивительный японский феномен *хикёку*. Наличие композиций *хикёку* в музыке светского характера может свидетельствовать не только о древнем отношении к музыке как к материальному объекту, оно также может указывать на то, что в музыкальном исполнительстве в течение веков устойчиво сохранялся рудимент древней шаманской практики.

В целом традиция *хикёку*, казалось бы, способствовавшая сохранению чистоты традиции на раннем этапе развития японской традиционной музыки, могла сыграть и негативную роль, поскольку неизбежно приводила к утрате каких-то элементов мелодического фонда культуры. В области литературы практика *хидэн* была подвергнута критике со стороны ряда японских поэтов и ученых-филологов еще во второй половине XVII века.

¹ Путилов Б.Н. Песни Южных морей. М.: Наука, 1978. С. 9.

² Там же.

Н.В. Кияченко
РИТУАЛЬНАЯ ЧИСТОТА И ПЕРЕНОС СВЯТИЛИЩА
В СИНТОИЗМЕ

Сикинэн-сингу – регулярное ритуальное уничтожение всех зданий и сооружений, а также всех культовых предметов синтоистского святилища и их воспроизведение примерно на том же месте строго в прежних формах и материалах. Это глубоко своеобразная черта синто, национальной системы верований, древней формы религиозного сознания на Японских островах. Оформляться под названием «синто» (букв. «путь божеств-ками») этот комплекс верований начал около VI века. Слово «синто» – это прочтение китайских иероглифов, которыми уже в пору усвоения буддизма был обозначен этот комплекс воззрений с целью отграничить его от буддийской религиозно-философской системы. Японское название синто – *ками-но мити*, имеет то же значение.

Главный синтоистский храмовый комплекс Японии, Исэ-дзингу, на сегодняшний день является единственным, в котором эта традиция до сих пор не пресеклась. Череда церемоний перестройки длится в общей сложности около 8 лет и повторяется каждые 20 лет. В прошлый раз ее главные события произошли в 1993 году, то была 61-я перестройка. Следовательно, следующий раз наступит в 2013 году. Традиция ритуальной перестройки существует практически столько же, сколько и сам храмовый комплекс в Исэ – а его возникновение предания относят к началу нашей эры. Согласно записям в «Нихон-сёки» («Анналы Японии») ¹, принцесса Ямато-химэ, дочь одиннадцатого императора Суйнин, в течение 20 лет искавшая постоянное пристанище для солнечной богини

¹ Записаны в 722 году.

Аматэрасу-оми-ками¹, именно здесь прервала свои странствия в 4 году до н.э. по велению богини, которой понравилось место. Что касается архитектурного облика сооружений, он определился примерно к VI веку на основе таких прототипов, как жилища знати, зернохранилища и сокровищницы. Они же, в свою очередь, наследовали еще формам первых временных построек жилого, хозяйственного и культового назначения доисторического периода Яёй (ок. 300 до н.э. – 300 н.э.). Традиция перестройки Исэ нарушалась только дважды: в период междоусобиц 1443–1585 годов и во Вторую мировую войну. Таким образом, благодаря *сикинэн-сингу* синтоистские святилища и комплексы донесли до наших дней практически в неизменном виде облик очень древних сооружений, которые в ином случае не дожили бы до нашего времени в силу того, что созданы были из растительных, нестойких материалов. Это справедливо не только в отношении комплекса в Исэ. Аналогичная традиция много веков соблюдалась в отношении и других святилищ. К примеру, Касуга-тайся в Нара перестраивалось каждые 30 лет; Камо-мёя-дзиндзя в Киото – каждые 50 лет; Нукисаки-дзиндзя в префектуре Гумма – каждые 13 лет. Однако в новое время эта традиция в том числе, видимо, и в силу того, что она требует огромных расходов, постепенно сворачивалась. Так, второй по значимости и столь же, если не более, древний храмовый комплекс Идзумо-тайся был перестроен в последний, 25-й раз еще в 1744 году. В силу этого обстоятельства Исэ-дзингу является наиболее показательным для ознакомления с традицией ритуального обновления синтоистских святилищ.

Несколько слов о том, что это за архитектурные формы и материалы. Традиционная японская архитектура – исключительно деревянная. В основе сооружений лежит стоечно-балочная конструкция. Элементы

¹ История переселения началась еще в правление десятого императора Судзин. До этого богиня, почитаемая прародительницей императорского рода, и божество страны Ямато пребывали в императорском дворце, однако Судзин, «убоявшись мощи этих божеств», положил приискать для родоначальницы более уединенное пристанище. «Дух Солнечной богини был “прикреплен” <...> к дочери императора принцессе Тоёсуки-ирихимэ, после чего помещен в селение Касануй, где было построено новое святилище». В этом признании – «убоявшись мощи» – явственно звучат отголоски исконного мировосприятия, названного впоследствии синтоизмом, восприятия предка / покойника / божества как не «злого» и не «доброе», но несравненно более мощного, могущественного члена рода, непосредственное соседство с которым может быть опасным.

каркаса – большие круглые столбы из цельных стволов дерева. Они очищены от коры и более никак не обработаны. Эти стволы служат и сваями, приподнимающими постройку над уровнем земли, и опорами двускатной крыши, крытой кипарисовой дранкой или соломой. Главный строительный материал для дворцов и святилищ – *хиноки*, японский кипарис, дерево до 40 м высотой и 3 м в диаметре, с прямым стволом, свободным от ветвей почти по всей длине, и светлой розовато-желтой ароматной древесиной. Это медленно растущее дерево достигает полного развития к 120 годам, благодаря чему имеет исключительно плотную мелковолоконнистую древесину, которая обладает водоотталкивающими свойствами, идеально шлифуется, а содержание антисептиков и фунгицидов замедляет гниение. Заполнение простенков облегченное – доски или плетеные щиты. Крыши широкие, с сильным выносом, а в силу особого приема создания кровли, утолщающейся по краю, они выглядят массивными. Внутри святилища находится священный объект *синтай* – «тело ками». Например, в главной части Исэ-дзингу – Внутреннем святилище, Найку, посвященном солнечной богине, покровительнице императорского рода Аматаэрасу, *синтай* является зеркало. По преданию, это то самое зеркало, которое богиня передала своему внуку Ниниги-но-микото, отправляя его управлять миром людей. Священная постройка окружена концентрическими деревянными оградами. Вход на территорию внутри оград доступен только для священнослужителей. Верующие имеют возможность лишь подойти к ограде, над которой виднеются верхние части крыш культовых сооружений. Для проведения ритуалов служат особые павильоны недалеко от закрытых святилищ, либо свободностоящие алтари.

Кроме собственно святилищ, синтоистский комплекс включает целый ряд других неперенных элементов. Преддверием комплекса являются ворота-*тори*. Это врата в виде двух столбов, соединенных сверху двумя поперечинами, не имеющие створок и ограды, проход через которую они могли бы загораживать. К примеру, главные *тори* знаменитого на всю Японию храмового комплекса Ицукусима на острове Миядзима одиноко и величественно встают прямо из воды бухты – естественно, никакой ограды нет и быть не может. Единственная функция храмовых врат – отмечать невидимую границу между пространственными зонами разной степени ритуальной чистоты. За ними начинается храмовая дорога. По пути к святилищам верующие обязательно совершают ритуальное омовение – как правило, для этого предназначена каменная емкость с водой, нередко ее защищает сверху крыша небольшого павильона для омовений (*тэмидзуя*). Полное омовение в естественном водоеме практикуется в настоящее время лишь в немногих местах и по особым случаям (например

в Исэ-дзингу). Ритуал очищения водой (*тэмидзу*) предписывает омыть сначала левую, затем правую руку и прополоскать рот водой из левой ладони, прежде чем приблизиться к основным постройкам комплекса и обратиться к божествам.

Познакомиться с церемониями сикинэн-сингу в Исэ-дзингу позволяет их достаточно подробное описание на официальном сайте святилища. Вот узловые элементы 61-й перестройки.

В мае 1985 года священники обратились к божеству близлежащих гор за разрешением подняться на гору и срубить священное дерево, которому предстояло стать центральным столбом святилища. Той же ночью во время тайного ритуала посвященные вознесли молитвословия божеству, обитающему в корнях срубленного дерева.

В июне 1985 года священники сообщили божествам горной цепи Кисо¹ о начале рубки деревьев в древних лесах на склонах. Следовало добиться согласия божеств на то, чтобы срубить 13 тысяч стволов священного белого кипариса (*хиноки*), попросить о благополучном завершении работ и доставке дерева в Исэ-дзингу. В том же месяце в Исэ из области Кисо была доставлена древесина для изготовления *михисиро* – деревянного ящичка, в котором хранится главное сокровище, *синтай*. Этот ящичек, в свою очередь, покоится в деревянном контейнере *мифунасиро*, рубка дерева для изготовления которого сопровождалась отдельной церемонией. В апреле уже следующего, 1986 года началась транспортировка лесоматериалов в два главных комплекса Исэ-дзингу – Внутреннее и Внешнее святилища (Найку и Гэку). В первое дерево доставлялось по реке, во второе – наземным путем в повозках. Эту работу выполняли 173 тысячи добровольцев в одинаковых традиционных одеяниях жителей тех местностей, которые когда-то принадлежали Исэ-дзингу. (Вторая аналогичная церемония состоялась в июне 1987 года.)

Любое здание храмового комплекса перестраивается, собственно, не на месте старого, а на площадке точно такого же размера, как та, на которой стоит старое здание. Две площадки – с имеющимся зданием и под будущее здание – окружены одинаковыми оградами и непосредственно соседствуют друг с другом. После разборки старого здания площадка остается пустой и отдыхает положенное число лет – таким образом, они постоянно меняются друг с другом ролями. Территория, остающаяся пустой после разборки прежнего здания святилища, называется *кодэнти*. Она засыпана крупной белой галькой, собранной на морском берегу и освященной в ходе специальной церемонии. В апреле 1988 года эта

¹ В префектурах Нагано и Гифу.

нетронутая в течение многих лет галька была впервые потревожена – прошла церемония обращения к божествам, которые все это время оберегали покой и святость *кодэнти*.

Когда возведено новое здание, то старое разбирают и все его части увозят высоко в горы, где складывают в огромные костры и сжигают. В центре опустевшей площадки остается только *ои-я* – небольшая постройка, скрывающая столб около 2,3 м высотой. Это *син-но михасира* («священный центральный столб») – самая главная часть храмовой постройки. *Син-но михасира* – «духовный» *синтай* – фиксирует место, где через 20 лет окажется *синтай* вещественный. Новое здание возводится над и вокруг *син-но михасира*, представляя своего рода футляра, укрывающий его. «Священный центральный столб» по сей день является самым главным (и тщательно оберегаемым от взглядов) сакральным объектом «внутреннего святилища» Найку. Его установка – одна из важнейших тайных церемоний в цикле перестройки святилища.

В течение двух лет 70 лучших мастеров-плотников заново выстроили здания святилищ Найку и Гэку – точные копии предыдущих. В марте 1992 года в один день прошли церемонии возведения первого столба святилища и установки под щипцом крыши с обеих сторон металлических пластин *гогё*, отгоняющих злых духов. В том же месяце осуществляется подъем на крышу святилища конькового бруса. В июле настелили крышу из высушенной травы мисканта¹. В августе 1993 года 206 тысяч человек – местных жителей и паломников со всех концов страны – собрали и уложили белую гальку (*осираиси*) на землю вокруг нового здания святилища. Особые церемонии сопровождали проделывание отверстия в ключе от дверей нового здания, внесение в него священного ящичка *мифунасино* и ритуальное очищение постройки священной водой². В октябре строительные работы были завершены вознесением молитвословий божествам, обитающим в основании отстроенного святилища, и просьб к ним позаботиться о прочности и спокойствии земли. Внутри оно было украшено поднесенными тканями и священными предметами³. Все было готово к кульминации – церемонии *сэнгё*, переноса «заместителей божественного духа» (*митамасиро*) в новую постройку. В октябре 1993 года прошедшие строгое ритуальное очищение⁴ священнослужители вошли в старые

¹ Церемония *нокицукэ-сай*.

² *Мито-сай*, *мифунасино-хоно-сики*, *арай-киёмэ*.

³ Церемония *окадзари*.

⁴ Ритуальное очищение души и тела в ритуалах синто преследует двойную цель – избавиться от последствий контакта с источниками загрязнения

здания Найку и Гэку, откуда вынесли скрытые белыми пеленами ящички с реликвиями. Зрители приветствовали процессию оглушительным кукареканьем¹. После водворения *ками* в новые дома было совершено *омикэ* – первое подношение им священной пищи. На следующий день посланник от императорского дома преподнес святилищу традиционный дар от имени императора – белый шелк и другие священные ткани. Следующим вечером придворные музыканты и танцоры исполняли церемониальные танцы *микагура*. После завершения переселения божеств двух главных святилищ Найку и Гэку наступила очередь святилищ Арамацури-но-мия и Така-но-мия². В 1994 году вся последовательность церемоний *сэнгу* была повторена для каждого из 12 второстепенных святилищ огромного комплекса.

Было обновлено в общей сложности 109 вспомогательных построек, подчас удаленных от центральных на 50 км³. Работы, выполняемые в ходе *сикинэн-сингу*, не ограничиваются лесозаготовками и строительством. Белые шелковые пелены, скрывающие от глаз непосвященных священные объекты храмов, подношения богам тканями и одеяниями, различные

(*мисоги*) и восстановить надлежащее состояние, нарушенное недолжными контактами и действиями (*хараэ*). Оно может принимать разные формы, от разбрызгивания воды и рассыпания соли с целью изгнания злых духов, до комплексных церемоний, предписывающих воздержание, пост, уединение, частичное или полное омовение.

¹ Петух – «солнечная птица» в очень многих странах. Связь петуха с солнцем очевидна. Крики петухов («долгопоющих птиц») сыграли свою роль и в описанном в «Кодзики» мифе о сокрытии Аматаэрасу в каменном гроте, повлекшем за собой наступление вечной ночи на земле. Имитация петушиного пения – в исконном значении, безусловно, магический ритуал, проявление характерной, по-видимому, для первобытного сознания инверсии восприятия: «солнце всходит – петух кричит» как связка взаимозависимых и равнозначных явлений.

² Святилище Арамацури-но-мия, посвященное *арамитама* («буйной душе», то есть активному, деятельному и грозному аспекту) божества Аматаэрасу, входит в храмовый комплекс Найку. Оно составляет пару главному святилищу комплекса, где почитается *нигимитама* («мирная / умиротворенная душа») того же божества, и в нем проводятся те же церемонии сразу после церемоний в главном святилище. То же относится к Така-но-мия, посвященному *арамитама* божества Тоёукэ, в Гэку.

³ Первым был перестроен мост Удзи, окончание работ отмечала церемония *удзибаси-ватари-хадзимэ-сики* (ноябрь 1989 года).

драпировки, покровы, облачения священнослужителей общим числом 525, а также более полутора тысяч предметов, используемых в церемониях, должны быть созданы – вернее, воссозданы с абсолютной точностью лучшими ткачами страны, мастерами традиционной вышивки, красильщиками и другими знатоками древних ремесленных приемов.

В связи со всем вышесказанным интересно было бы найти объяснение этой своеобразной традиции в традиционном японском сознании, мировосприятии. То есть ответить на вопросы о том, зачем все это делается, а также почему делается именно так. Прежде всего, следует сказать, что святилищам постоянного типа стадиально предшествовали временные постройки, сооружаемые для проведения определенной церемонии в рамках циклической обрядности или по исключительному поводу (например перед началом строительства нового дома). Временный характер носили не только культовые сооружения, но и такие важные в государственном отношении постройки, как императорские дворцы. Всякий раз при смене правителя, после похорон его предшественника, дворец строили заново, немного изменив его место. Уже в силу этого не требовались ни строительные приемы, ни материалы, которые придавали бы постройке долговечность. И культовые сооружения изначально возобновлялись ежегодно во время проведения церемоний, призванных «освежить» энергию почитаемого божества. Но когда началось строительство постоянных зданий, переселение в новое здание пришлось осуществлять лишь один раз в предписанное число лет.

Однако если уж сама идея постоянных зданий появилась, то возникает закономерный вопрос: почему она не дополнилась идеей сакрализации древности, тем представлением, что чем старше священное здание, тем более оно заслуживает почитания? Представляется, дело тут в самом характере синтоистского святилища, в том, для чего оно предназначено. В соответствии с древними, изначальными представлениями (на основе которых значительно позже официальный синтоизм оформился как государственный религиозный институт) божество не выделяется из мироздания как нечто качественно, принципиально иное. «Состав [божеств] чрезвычайно разнообразный. Они могут быть бесформенными и бесплотными, зоо- или антропоморфными, природными объектами или артефактами». От обычных людей или вещей они отличаются большей концентрацией «сакральной производительной силы» *мусухи / мусуби*, особо мощной, сконцентрированной, могущественной «душой», или жизненной, магической силой *тама*. Выдающиеся из ряда себе подобных объекты постепенно выделились как имеющие такую *тама* и стали почитаться значимыми местными или всеобщими (например Солнце или

ураган) *ками*. Это могли быть красивейшие леса и горы, высокие горные пики, действующие вулканы, живописные пруды, водопады, места слияний и истоков рек и даже гигантские старые деревья и валуны необычных размеров и очертаний. Неслучайно одним и тем же словом «мори» в японском языке может обозначаться и роща, и святилище, а, например, в святилище Омива (префектура Нара) святилища как такового нет вовсе: почитаемым божеством здесь является священная гора¹, вид на которую прикрывает бамбуковый занавес, а перед ним выставлены столы для подношений и ритуальные принадлежности.

Назначение культового ансамбля синто состоит в том, чтобы вступать на его территории в контакт с почитаемым в данном святилище божеством. Формы сооружений и даже наличие или отсутствие сооружений как таковых оказываются менее существенными, чем следующее обстоятельство: возможно ли здесь вступить в контакт с божественной *тама*. Важно само священное место, *каннаби*. Синто не дает четких указаний относительно того, какие именно места следует избирать для поклонения. По идее, поскольку «всюду *ками*», их и почитать можно повсюду. В иных случаях так и делается. Домохозяин, к примеру, поклоняется божествам-охранителям семьи у себя дома, в собственном саду, в поле или на огороде. С другой стороны, на территории проживания каждой хозяйственной общины уже в древности выделались места, где собирались все жители для почитания общественно значимых божеств. Места эти определились стихийно, в силу эмоционального «выбора». Место, казавшееся особенным, прекрасным, удивительным, резко выделяющимся из числа прочих, само «заявляло» о себе как о местопребывании *ками*. Никакие другие критерии не играли большей роли, чем субъективное впечатление и традиция.

Следует подчеркнуть, что сама идея возведения святилища – во всяком случае, стационарного – первоначально имела весьма узкую социальную

¹ В прошлом гора являлась запретной – никому, кроме священников, нельзя было подниматься на ее вершину. В почитании значимых природных объектов, как *ками*, тревожить которые человеку нельзя, лежат корни ритуалов «открывания» горы, реки или моря весной / в начале лета, а также соответствующих им осенних ритуалов «закрывания», которыми обрамляются периоды снятия запрета на проникновение в эти священные местности, необходимые для хозяйственной деятельности. В настоящее время древние табу, разумеется, не действуют, однако празднества «открывания» и «закрывания» до сих пор с большим размахом справляются, например, на самой главной «божественной горе» Японии, Фудзисан.

базу, ограничиваясь правящей верхушкой общества, прежде всего кругом правителей Ямато, объединителей страны. Из почитания их *удзигами* (божества-покровителя рода) Аматаэрасу и приближенных к ней божеств развился впоследствии так называемый «синтоизм императорского дома» (*косицу синто*, *дзингу синто*). Была зафиксирована в текстах «Кодзики»¹ и «Нихон-сёки» мифология, определен пантеон персонафицированных божеств, имеющих собственные имена, а в дальнейшем и постоянные святилища. При этом общинные культы многочисленных местночтимых (зачастую, безымянных) *ками* долгое время не нуждались в постоянных постройках, и все необходимые ритуалы проводились в природном окружении. Типичные *каннаби* как раз и являются элементами пейзажа. Это выделяющиеся своими очертаниями утесы и глубокие пропасти, красивые рощи (*ками-но мори*), во время праздников цикла рисоводческой обрядности – рисовые поля, а также любые другие ритуально очищенные места, куда можно пригласить божество исполнением соответствующего обряда. Для приема *ками* следовало подготовить ритуально очищенное место. В его центре должно было находиться материальное вместилище божественного духа – некий объект, за который *ками* может «зацепиться», временное местопребывание². До сих пор почти в каждом святилище имеется *симбоку* – священное дерево (роща), куда нисходит *ками*. Часто оно окружено соломенной веревкой *симэнава*. Дерево может быть очень древним, его берегут, и даже пень, оставшийся после гибели такого «патриарха», почитается и оберегается. «Есть много примеров, когда священное дерево почитается как *синтай* или символ божества в отсутствии храмовых построек». Ветка *сакаки*³, воткнутая в месте

¹ Записаны в 712 году.

² Например, на празднике в честь божеств поля и воды (*Та-но ками* и *Мидзу-но ками*), приуроченном к высадке рисовой рассады, главным действием было шествие с *микоси* – паланкином, в котором божества возвращались на заливные поля после зимовки в горах. Когда крестьяне начинали пускать воду на поле, происходило оплодотворяющее соединение двух *ками*. Присутствие богов на празднике и, соответственно, на земле и в воде символизировали установленные на поле и посередине канала высокие бамбуковые шесты, к вершинам которых прикреплялись полоски бумаги.

³ Сакаки – клейера японская, вечнозеленое растение. По описанию Е. Симоновой-Гудзенко, попросившей священнослужителей Исэ-дзингу показать ей легендарное дерево, это небольшой куст, напоминающий лавровишню (см.: *Ермакова Л.М.* Храмовый комплекс в Исэ и архаические верования. // <http://www.ruthenia.ru/folklore/ermakova4.htm> [дата обращения 6.05.2014]).

проведения общинного или семейного ритуала (скажем, на рисовом поле или на берегу моря) – следующий шаг, отделяющий дух божества от естественноприродного объекта, почитаемого как *ками*. Это развитие темы священного места – «место, куда *ками* приходит, становится священным». Смысл этого ритуального акта – приглашение божеству сойти к людям и пребывать среди них в ветке, которая на время становится не просто знаком присутствия, но физически вместилищем *ками*. По-видимому, это исконное ритуальное действо и одновременно древнейшая форма святилища синто. После проведения ритуалов очищения место, куда помещался *синтай*, становилось пригодным для приглашения туда *ками*. Отметим как очень важный факт преходящий характер таких *синтай* и самих «изначальных святилищ»: священные объекты сжигаются или сплавляются по реке в финальной части праздника – ритуале проводов божества в сферу его постоянного обитания. Оформление синтоизма как религии в исторический период существования Японского государства постепенно сформировало потребность в более «долгоживущих» *синтай* и святилищах, где они могли бы сокрыто пребывать на очищенной и защищенной от проникновения загрязнений территории. Заменяем ветку дерева рукотворным объектом – и образ святилища проступает еще отчетливее. Такой объект – *синтай* в полном смысле, символ божественного присутствия¹. В частности и *син-но-михасира* – священный центральный столб святилища в Исэ-дзингу может расцениваться постоянным объектом, символизирующим ветку священного дерева *сакаки*, воткнутую в землю. И святилище, возводимое как своего рода футляр вокруг тела божества, священо именно в силу сакральности скрываемого в нем объекта, который, в свою очередь, служит маркером священного места – места присутствия божества. Формы святилища, конструкция, архитектурные детали – лишь тщательная разработка исходного мотива: площадка, отграниченная соломенной веревкой *симэнава*, с веткой священного дерева, воткнутой в центре. Если убрать сакральный объект, если уничтожить священность места, скажем, нарушив его ритуальную чистоту, – и, грубо говоря, вместо святилища останется просто пустой амбар. То, что предметы и постройки священны не сами по себе, а лишь постольку, поскольку являются временными или постоянными вместилищами *ками*, находит много подтверждений. Показательно отношение к ветвям *сакаки*, в которые нисходят божества на

¹ Слово «синтай» представляет собой запись китайскими иероглифами японского термина «митамасиро» – букв. «заместитель / заместитель [божественного] духа (*тама*)» (см.: Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine. Washington: Univ. of Washington Press, 1996).

время многих традиционных *мацури*. Иностранку, присутствующую на главном празднестве Идзумо-тайся – Камиаридзуки-мацури¹, поразило: как только *ками* покидают их, чтобы вернуться в свои дальние пределы, ветви просто отбрасываются в сторону и буквально валяются под ногами в полном небрежении. На непосвященного наблюдателя это производит ошеломляющее впечатление, особенно по контрасту с почтительнейшим отношением в течение праздничных дней, когда на ветви даже боятся дышать, и люди, которые несут их с морского берега к святилищу, прикрывают повязками рот и нос.

Упомянутое понятие ритуальной чистоты заставляет взглянуть и с другой стороны на вопрос о том, почему святилища не только можно, но даже необходимо обновлять. Как уже прозвучало, после похорон правителя Ямато его дворец уничтожился, и для его преемника сооружался новый, несколько на ином месте. В этом проявились синтоистские представления о смерти как сильнейшем источнике загрязнения. Понятие «загрязнения» (*кэгарэ*) – одна из основополагающих, формообразующих концепций в комплексе традиционных верований жителей Японского архипелага, который около VI века начал оформляться под названием «синто» (букв. «путь божеств-ками»). Как предполагается, изначально под *кэгарэ* понималось любое необычное, «неправильное» проявление, а также, по некоторым толкованиям, истощение жизненных сил². В синто *кэгарэ* есть источник несчастий и зла и препятствие для проведения религиозной церемонии. Согласно традиционному пониманию, загрязнение носит очень конкретный и физический характер: оно связано с определенными событиями и деяниями, выпадающими из «нормального» течения жизни, – смертью людей и домашних животных, рождением ребенка, болезнью, менструацией, употреблением в пищу мяса и т.д. Загрязнение способно накапливаться и передаваться, из-за чего носителю загрязнения

¹ «Время, когда собираются *ками*» — большое празднество Десятого лунного месяца в честь «восьми мириад» (то есть всех) *ками* Японии, которые, как считалось, на этот месяц покидают свои местности и прибывают в Идзумо. Божеств встречают на берегу моря и «принимают» в две *химороги* (зд. – большие ветви дерева *сакаки*), установленные на временном алтаре и скрытые за белым занавесом, в которых препровождают на территорию храмового комплекса, где для них заготовлено множество маленьких деревянных храмиков. По окончании *мацури* божеств возвращают на побережье, откуда они отправляются по домам.

² Basic Terms of Shinto // http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/bts/bts_s.html [дата обращения 6.05.2014].

необходимо определенное время воздерживаться от участия в религиозной и общественной жизни. Избавиться же от загрязнения можно путем очищения (*хараэ*), которое также носит во многом буквальный характер – *кэгарэ* смывается водой, удаляется разбрасыванием соли или взмахами ритуального жезла с пучком бумажных полосок в верхней части (*хараигуси*)¹. Если загрязнение вызывается отступлением от должного порядка вещей, то очищение есть возврат к нормальному состоянию предметов, человеческого тела и ума. «Основоположником» традиции смывания загрязнения водой – *мисоги* – почитается божество Идзанагино микото, омывшийся в реке после посещения страны мертвых². Ритуальное очищение – обязательная составляющая любого синтоистского ритуала, от индивидуального посещения святилища до массового традиционного празднества, *мацури*. О-хараэ, «великое очищение» всей нации, проводится по всей стране дважды в год³, а также по исключительным случаям общенационального значения. Традиция сжигания новогодних храмовых украшений также очень показательна в плане представления синто о чистоте. Каждый год около 15 января проводится популярный праздник огня – *досодзин* (*сай-но-ками*, *сагитё*, *дондо-яки*). Украшения святилищ, талисманы и другие предметы, используемые во время местного празднования встречи нового года, собираются и сжигаются. Их прикрепляют к стеблям бамбука, веткам деревьев, пучкам соломы и бросают в костер, чтобы обеспечить себе здоровье и богатый урожай в наступившем году.

Несмотря на все меры по охранению ритуальной чистоты, загрязнение постепенно накапливается на территории храмовых комплексов.

¹ При описании одной из церемоний Дж.К. Нельсон отмечает, что, по мнению некоторых особенно просвещенных и традиционно настроенных священнослужителей, *хараигуси* после совершения церемониальных взмахов нельзя класть обратно на алтарь, поскольку он уже принял на себя загрязнение, и его необходимо сжечь или погрузить в воду – см.: *Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine. P. 46.*

² Любопытный штрих: Дж.К. Нельсон говорит о расхождении во взглядах некоторых священнослужителей святилища Сува на традицию добавления соли к воде, разбрызгиваемой для очищения места проведения церемоний. Некоторые считали нужным заменить подсоленную воду пресной, поскольку неизбежные брызги портят дорогие шелковые облачения, подкрепляя свою позицию тем, что Идзанаги совершил омовение в водах реки, а не моря, но большинство настаивали на сохранении традиции в неизменном виде – см.: *Nelson J.K. A Year in the Life of a Shinto Shrine. P. 47.*

³ В настоящее время – в последний день июня и декабря.

Накопление ритуального загрязнения имеет и очевидные физические проявления: темнеют от сырости бревна, ветшают постройки, здания утрачивают идеальную четкость формы. Носителю традиционного синтоистского сознания такая «патина времени» не кажется драгоценной. Это в нашей «предмет-центрированной культуре» вещь со временем старится и чем старше становится, тем больше почитается, причем признаки возраста неизбежно накладываются на ее облик, в силу чего начинают цениться почитателями. Природные феномены не стареют. «Живое божество», в том числе рукотворный объект, не может и не должно покрываться приметам времени. Синтоистская архитектура в этом отношении является духовной наследницей народной традиции создания культовых предметов, сакральность которых неотделима от их преходящего характера. Таковы, например, описанные этнографами «сидения для богов» из соломы, веток и соломенных веревок. Они создаются участниками традиционных религиозных праздников каждый год одним и тем же способом на одном и том же месте и существуют столько времени, сколько длится праздник. Таким образом, традиционное японское святилище по своей сути сближается с такими элементами синто, как священные предметы и даже празднества-*мацури*. Все это циклически проявляющиеся феномены, назначение которых – по бесконечной цепочке передавать от предков потомкам некое изначальное важное сообщение. Цикличность вообще – одна из важнейших для понимания синто категорий. Согласно синтоистскому взгляду и исторические процессы повторяются циклически. Так что лишь закономерно, что первоначальное «сообщение» богини Аматэрасу, о том, что ей нравится местность в Исэ и ей хочется тут пребывать, передается уже полтора тысячелетия в форме *сикинэн-сингу*. Что касается продолжительности цикла – 20 лет – мне не известно фактов, позволяющих ее объяснить. Как мы знаем, у других святилищ соблюдалась иная периодичность обновления. Вполне можно предположить, что она определялась некогда сугубо практическими соображениями. Возможно, именно столько времени прошло до того, как императрица Дзито, оценив в 692 году состояние выстроенного супругом¹ главного государственного святилища, нашла его неудовлетворительным и повелела отстроить заново существующие на тот момент сооружения. Ведь *ками* не может пребывать в чем-то грязном, ветхом, потемневшем. Другое дело – старые деревья, лишь они, похоже, способны хранить и накапливать сакральность. Дерево не портится, оно вечно растет, ежегодно обновляясь

¹ Император Тэмму (678–686), первый исторический правитель страны после объединения.

в соответствии с природным циклом. Здание святилища всегда не просто похоже на прежнее, это то же самое здание, подобно тому, как рисовый колос нынешнего урожая является возрождением обмолоченного в прошлом году, и дерево, обновляющееся год за годом, остается собой. Постоянство священного места, проявляющееся в постоянстве ритуалов, священных предметов и слов, – главный залог сакральности для синто.

Е.А. Сердюк
ФЕНОМЕН ПОВТОРА В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ
ЭПОХИ РАСПРОСТРАНЕНИЯ БУДДИЗМА

Основной формой интерпретации континентальных образцов в эпоху первичного распространения буддизма было подражание и (поначалу) в идеале – полное повторение. Практически это воплощалось в следующие формы: непосредственный импорт с последующим воспроизведением образцов (для мелкой бронзовой пластики и иной храмовой утвари), воспроизведение планов, типологии и программы декорирования построек (для архитектуры), и импорт мастеров, для этапа первичного распространения буддизма – преимущественно из корейских княжеств. При этом менялись предпочитаемые материалы (главное отличие – отказ японцев от камня как основного строительного материала; обращает на себя внимание почти полное отсутствие в Японии пещерных буддийских храмов) и состав самих материалов (например бронзы).

Существовала интересная практика воспроизведения собственно японских храмов на новой территории, унаследовавшая, на наш взгляд, синтоистские традиции переноса святилища. Один из древнейших буддийских храмов в Японии – Гангодзи в Асука – после переноса столицы в Нара был возрожден в похожей постройке уже на новом месте, но получил то же название. Что касается первого храма, ему было присвоено наименование «мото-Гангодзи» (буквально «основной» или «коренной» Гангодзи). Использование в качестве префикса для названия исходной постройки термина «хон / мото» весьма показательное: его «растительные» контаминации заставляют вспомнить об основной святыне синтоистского храма – священном столбе, частично зарытом в землю.

Аналогичная ситуация с названием наблюдалась и в истории главного монастыря в Нара – Хорюдзи. «Первым Хорюдзи» называют несохранившийся храм Вакакуса-дэра (607) неподалеку от дворца Икаруга

(ныне – в городе Нара), который стал личным храмом принца-регента Сётоку Тайси. Надо полагать, что этот храм имел все основные постройки, характерные и для храмового комплекса Хорюдзи, воздвигнутого после пожара в непосредственной близости от территории Вакакуса-дэра. Ценные предметы утвари и скульптуры, спасенные из огня, были перемещены в храм Хорюдзи, что снова живо напоминает нам о практике переноса синтоистских реликвий в новый храм. Однако находившиеся в основании пагоды реликвии не были извлечены при пожаре и остались на прежнем месте вплоть до археологических раскопок. В Хорюдзи, также в основании пагоды, был помещен другой набор реликвий, в который, в отличие от Вакакуса-дэра, входили бронзовые зеркала (меч и зеркало наряду с драгоценностью *тама* составляли классическую триаду реликвий синтоистского храма).

После его гибели от пожара храм Вакакуса-дэра получил название «мото-Хорюдзи, или «коренной», «основной» Хорюдзи. Ситуация с храмами Вакакуса-дэра и Хорюдзи отразила перенос названия более нового храма на погибший более старый, в отличие от передачи названия старого храма новому (Гангодзи) при переносе столицы. (Весьма интересно было бы проследить, имело ли место перемещение скульптур, утвари и реликвий из мото-Гангодзи в Гангодзи. Но мы не находим этому документальных свидетельств. Возможно, это объясняется тем, что первичный храм сохранился.)

Использование подобных названий в ранней буддийской практике, надо думать, послужило делу единения синтоистских и буддийских ценностей в сознании верующих того времени. В дальнейшем при воспроизведении храмов или целых монастырей их наименование менялось или приобретало префикс «син» («новый»), подобно тому, как это произошло с монастырями Якусидзи (680) и Синъякусидзи (VIII век) в Нара. Тем не менее использование в буддийской храмовой архитектуре только дерева (за исключением каменных стилобатов), возможно, было обусловлено не только исключением каменных конструкций в силу сейсмических факторов, но и повышенным вниманием к дереву и его высоким сакральным статусом в духе синтоистской традиции.

Работавшие в архитектуре, скульптуре, живописи ранних буддийских храмов в Японии мастера нередко были выходцами из континентальной Азии, с Корейского полуострова, и руководствовались виденными там образцами. Они воспроизводили архитектурные образцы по памяти, моделям и письменным заметкам, монументальную живопись – по памяти, а произведения станкового и декоративного искусства и по памяти, и по имевшимся образцам, которые были ввезены из Кореи или из Китая

через Корею. Изготовленные на территории Японии произведения также становились образцами.

Ранние японские монастыри нередко воспроизводили корейские, причем по разным параметрам. Так, сооружение храма Хокодзи (Асука-дэра) с тремя Золотыми залами (Кондо) проводилось по образцу храма Мирыкса в Пякчэ. Зодчие и иные ремесленники были из Пякчэ. На церемонию закладки прибыли двадцать два человека из Пякчэ, в числе которых были не только священнослужители, но и ремесленники разных специальностей, в том числе живописцы. Делегация даже привезла с собой модель буддийского храма. Как утверждают Ковеллы, три японские монахини с сопровождающим осуществили своего рода учебно-ознакомительную поездку в Пякчэ, организованную по инициативе Сога Умако (скорее всего, они знакомились там с монастырским укладом)¹.

По свидетельству Нихонги, в 590 году «люди отправились в горы за строевым лесом для сооружения буддийских храмов»². Строительство было начато в 593 году. При раскопках основания пагоды были найдены реликвии, перечень которых складывается в это время и также имеет отношение к практике перенесения. Среди них – не только частицы «праха Будды» (*сяри*), но и предметы, не имеющие, на первый взгляд, отношения к буддийским ценностям. Это металлические украшения конской сбруи, колокольцы для упряжи, модели оружия. В этом сказываются пришедшие из Кореи традиции почитания атрибутов охоты и верховой езды и трактовки образа всадника или знатного охотника как образа праведного властителя. Важнейшее место среди реликвий занимает *тама*, объект из нефрита или иных полудрагоценных камней, по форме напоминающий запяную. Он несет на себе отпечаток далеких шаманских традиций алтайского происхождения и обязательно присутствует среди корейских и японских реликвий, но отсутствует среди китайских. Зеркало, напротив, является традиционным китайским (а впоследствии и японским) объектом захоронения, одним из высших «сокровищ», связываемым с синтоистским мифом о выманивании богини солнца Аматерасу из грота. В контексте буддизма бронзовые зеркала получили трактовку, связанную с формой мандалы и цветка лотоса, и вошли в число вотивных предметов в основании буддийских храмов и пагод. С VI–VII веков бронзовые зеркала отливались и в Японии по китайским и корейским прототипам. Они нашли себе применение и в декоре буддийских храмов,

¹ Covell J.C., Covell A. Korean Impact on Japanese Culture. Japan's Hidden History. Seoul: Hollym, 1998. P. 49.

² Idem.

где ими украшали потолки, а также монтировали их в обращенную вниз, к скульптуре, внутреннюю поверхность балдахинов, где восьмилепестковый контур зеркала семантически «отражал» также восьмилепестковый лотос трона божества. Подразумевалось при этом, что, в свою очередь, они повторяли форму вотивного зеркала под фундаментом храма, при этом главная скульптура храма ассоциировалась с мировой осью, пронизывающей подземные, земные и небесные сферы.

Мотив буддийской мандалы нередко воспроизводился в общем плане монастыря, в меньшем масштабе в плане отдельных храмовых построек, и в еще меньшем – в плане алтаря. В плане пагоды мандала прочитывается обязательно благодаря семантике этой постройки (исходно – ступы) как образу нирваны и небесной сферы (круг) на земном основании (квадрат). Пагоды в генпланах монастырей символизировали светила в системе мироздания. Поэтому вопрос о числе и расположении пагод был принципиальным. В его решении отразились исторические предпочтения, отдаваемые корейским или китайским образцам, а также проявилось и своеобразное, собственно японское прочтение темы (план монастыря Хорюдзи, 607; перестроен после пожара в 670). План монастыря Хокодзи (Асука-дера), основанного в 592 году и не сохранившегося, представляет собой комплекс построек, обнесенный прямоугольной в плане галереей, и дополнявшийся извне Залом поучений (Кодо) и двумя симметричными небольшими зданиями – колокольной башней и хранилищем сутр. Вынос Зала поучений и жилищ монахов за пределы монастырской ограды был, скорее всего, традиционен для китайских, а вслед за ними – и корейских буддийских комплексов. Перечень же построек внутри ограды удивляет: это три Золотых зала (Кондо), окружающих пагоду в центре. Подобную уникальную композицию следует отнести к числу «опытных», характерных для времени, когда планировка буддийских монастырей в Японии еще не устоялась. Однако скорее всего и у нее был свой образец. Так, археологические раскопки корейского монастыря Мирык-са выявили наличие там на основной территории целых трех пагод, окружавших Золотой зал.

Этот план остался в истории японской архитектуре единственным в своем роде, но поиски расположения построек в генплане продолжились в монастыре Хорюдзи в Нара, построенном, как уже упоминалось, в непосредственной близости от дворца Икаруга (601) и храма Вакакуса-дера (не сохранились). Он был перестроен после пожара в 670 году, когда государства Пякчэ уже не существовало, но выходцы из этой страны во множестве участвовали в его перестройке и оформлении, повторяя не только образ утраченного комплекса, но и свои воспоминания и представления

о буддийских постройках Кореи. Они же привнесли в Японию и некоторые принципы сооружения пагод, со сквозным деревянным столбом в центре, «заякоренным» под уровнем почвы при помощи металлических креплений и тяжелой каменной пластины. Такие деревянные и каменные пагоды VII века были известны в Корее и, по всей вероятности, существовали и на территории Китая, где, однако, не сохранились. Подобные пагоды были сооружены не только в Хорюдзи, но и в связанных с ним храмах меньшего размера – Хоккидзи (окончен в 685) и Хориндзи (конец VII века). Во всех трех комплексах теперь уже по одному Кондо и одной пагоде, причем в Хорюдзи уникальным образом пагода и Кондо стоят симметрично и словно уравнены в значении (будучи при этом разновысотными). При таком расположении пагода трактуется как Луна (тогда как Кондо ассоциируется с солнцем). При наличии же двух симметричных пагод (например, не сохранившиеся две колоссальные пагоды в монастыре Тодайдзи в Нара) они рассматриваются как Солнце и Луна.

В монастыре Хорюдзи уже в раннем Средневековье сформировалась обширная коллекция ранней буддийской скульптуры как японской, так и привезенной из Кореи и Китая. Так называемая «Сокровищница Хорюдзи», содержащая в основном мелкую бронзовую пластику, ныне вошла в состав собраний Токийского национального музея, а в самом монастыре с его многочисленными территориями и постройками хранятся также деревянные и бронзовые алтарные статуи более крупного размера и различного происхождения, оказавшие очевидное влияние на развитие японского буддийского искусства. Импорт произведений скульптуры осуществлялся как на уровне правителей и высшей знати (здесь отмечен ввоз крупных скульптур уникальной художественной ценности), так и простыми верующими, привозившими в основном произведения мелкой бронзовой пластики массового качества.

Алтарная скульптура Хорюдзи включает в себя как привозные образцы, так и фигуры, выполненные непосредственно в Японии, причем последние иногда прямо воспроизводят свои корейские и – реже – китайские прототипы. Возможно, таких воспроизведений было и больше, но из-за утраты исходных образцов (так, в Корее не сохранилось ни единой деревянной буддийской статуи VI–VII веков) теперь это трудно доказать. Знаменитая японская статуя бодхисаттвы Мироку (Майтрейи) из Тюгудзи, женской части монастыря Хорюдзи, чрезвычайно близка к известной деревянной скульптуре Мироку (около 623) из храма Корюдзи, построенного в VII веке для поселения корейских ткачей на территории, ныне вошедшей в состав Киото. Мироку из Корюдзи, в свою очередь, имеет прямой прототип: это бронзовая фигурка Мирык (Майтрейи) из

собрания Национального музея в Сеуле («Национальное сокровище», № 83). Любопытно, что повторение происходило на фоне смены материала: маленькая фигура – бронзовая, а крупные статуи выполнены из дерева и позолочены, но сохранили при этом мягкость и плавность силуэта, свойственные скорее бронзовой пластике. Характерно и то, что обе эти позолоченные статуи неоднократно ошибочно принимались за бронзовые.

Среди крупных статуй Хорюдзи, входящих или некогда входивших в алтарные композиции, особо выделяются две скульптуры, чей импорт из Кореи подтвержден документально. Это статуя Кудара-Каннон (букв. корейская Каннон), необычный силуэт которой заставляет предположить ее родство не только с мелкой бронзовой пластикой, но и с неким живописным прототипом, и так называемой Юмэдоно-Каннон. Эта статуя была главной святыней павильона Юмэдоно («павильон сновидений») монастыря Хорюдзи, который должен был символически обеспечить для покойного принца-регента Сётоку-тайси пребывание в райском мире мечтаний и сладких снов. Она хранилась в закрытом ларе, обернутая в шелковую ткань, и лишь в 1930-х годах была извлечена, исследована и описана Э. Фенеллозой. Он первым определил ее корейское происхождение и связал эту статую с упоминаемой в источниках заказанной в Когурё мемориальной статуей самого Сётоку-тайси. В пользу этой повсеместно принятой гипотезы говорит и рост статуи – 180 см, необычно высокий для японцев VII века, но отличавший именно Сётоку-тайси, потомка знатного корейского рода, мужчины которого достигали роста в 180 см. Эта «портретная» статуя, следовательно, могла в качестве прототипа использовать образ конкретного человека или, по крайней мере, сведения о его росте. В то же время, будучи статуей бодхисатвы милосердия, она не могла не повторять канонических пропорций и иконографии в целом.

Главные алтарные скульптуры, находящиеся непосредственно в Кондо Хорюдзи, были созданы японским мастером-монахом Тори-бусси. Еще для храма Хоко-дзи (Гангодзи) им была отлита статуя Будды, которую считают первым памятником японской буддийской монументальной скульптуры. Она характеризуется некоторой скованностью трактовки, и многими исследователями сравнивается с гигантскими скульптурами китайского монастыря Юньган (V век), первого значительного памятника раннего буддизма в Китае. Стилистическое родство статуй Хорюдзи с пластикой эпохи государства Северная Вэй бесспорно, но непосредственное знакомство с ними Тори-бусси, который до создания буддийских статуй изготавливал бронзовые украшения для конской сбруи, маловероятно. Скорее всего, источниками его представлений о буддийской пластике были привозные из Кореи (или, реже, из Китая через Корею) небольшие

бронзовые статуэтки. Использование подобных прототипов объясняет определенный схематизм крупных статуй работы Тори-бусси, которые порой выглядят увеличенными версиями маленьких статуэток. Эта особенность свойственна и более совершенным бронзовым скульптурам Кондо Хорюдзи – статуе будды Якуси (врачевателя) и триаде сидящего Сяка (Шакья-муни), с предстоящими бодхисатвами Якуо и Якудзё 623 года (опять же воплощающими дар целительства, о чем речь пойдет несколько позже). Прототипами этих статуй примерно метровой высоты (без нимба и постаментов) могли быть многие статуэтки из «сокровищницы Хорюдзи», такие, например, как сидящий будда Сяка (инв. № 145, высота 30,8 см) и стоящие бодхисатвы (инв. № 168, высота 32,8 см и инв. № 179, высота 30,0 см). Естественно, что в подобной ситуации особую остроту приобретает вопрос о пропорциях.

Для сидящих фигур использовалась пропорциональная система «дзё-року» (термин приблизительно переводится как «шесть ступней» – этим модулем определялся рост статуи). Использование такой единицы роста (в отличие от санскр. *мурти* – лицо или *мукха* – голова) – это в целом дальневосточная традиция, воспринятая Японией и Кореей от Китая. В этих пропорциях создаются центральные фигуры алтарной композиции – в основном, будды Сяка, Мироку, Амида. Параметры предстоящих персонажей были более свободными. В период Асука (552–645) фланкирующие фигуру будды изображения бодхисатв, как правило, трактованы с использованием гораздо более «детских» пропорций, чем статуи сидящих будд: с увеличением головы и кистей рук и короткими ножками. Степень такого укорачивания варьировалась, и из многочисленных произведений мелкой бронзовой пластики можно выстроить целые типологические ряды от высоких фигур к низким (за счет ног). Голова и руки в канонических жестах (мудрах), напротив, неизменно укрупняются, будучи иконографически значимыми, и фигура приобретает детские (юношеские) пропорции.

В Китае и Корее к началу VII века в буддийском искусстве распространяются более вытянутые пропорции, которые в Японии представляла, например, статуя Кудара-Каннон, унаследовавшая характеристики от летающих небожителей из росписей Могао и рельефов Майцзишаня. Однако неизменно будучи объектом восхищения, она не стала объектом воспроизведения. Напротив, излюбленными пропорциями асукской скульптуры были детские соотношения головы, тела, рук и ног, подогревавшие «пламенное» отношение к произведениям буддийской пластики, как к любимым детям, которое японские исследователи приписывают своим далеким предкам. Применительно к асукской скульптуре можно говорить

об актуализации в ней «гандхарских пропорций», сложившихся в первых веках нашей эры также в ответ на потребности эпохи первичного распространения буддизма на обширной территории Кушанской империи. (Знаменательно, что в данном контексте они слабо отражают иерархию, но лежавшие в их основе более базовые представления индуизма прямо связывали пропорции персонажа с его статусом)¹. Разумеется, здесь речь идет не о прямом подражании, а о проявлении стадиального сходства.

В Японии при отсутствии пещерных и скальных монастырей в эпоху первичного распространения буддизма основным носителем канона была мелкая бронзовая пластика – чеканные бронзовые рельефы и статуи. Прямоугольные бронзовые пластины, чаще всего с изображениями буддийских триад, имеют ярко выраженный дидактический характер,

¹ Об этом пишет Д. Воробьева в рукописи статьи «Интерпретация образа карлика в искусстве Индии V–X вв.» М., 2011: «В индийской религиозной иконографии рост изображаемого зависит от положения, занимаемого в иерархии. Помимо этого существуют представления о пропорциях – система *таламана*, также отражающая иерархические представления, прописанные в иконографических работах древней Индии – руководствах для скульпторов *шилпашастрах*. Идеальными пропорциями, применяемыми к божественным персонажам, являются *наватала*, то есть «девять тала» (доль – *Е.С.*), за *тала* берется голова персонажа. Карлики же – *бхуты*, согласно исследованиям Ганapati Стхapati, могут изображаться в системе *таламана* в пропорциях *мадхьяма* или *адхама панчатала*, то есть приблизительно размер их составляет пять длин лица. В других источниках, в частности, в трактате «Шильпаратна» (4–48), их пропорции – *чатустала*, то есть четыре длины лица. Еще более укороченные пропорции имеют *киннары* – полулюди-полуптицы – *тритала*, рыба – *двитаала* и черепаха – *экатаала*» (С. 10).

«*Пишачи* (злые духи) *асуры* (демоны) и *ракшасы* (“черти”. – *Е.С.*). Согласно Махабхарате, они (*пишачи*. – *Е.С.*) были созданы Брахмой вместе с *асурами* и *ракшасами* из случаных капель воды, оставшихся от капель, из которых были созданы боги, люди, *гандхарвы* и прочие. В данном мифе передается недостаточность “материала”, в результате чего *пишачи*, *асуры* и *ракшасы* получили свой озлобленный характер, а также укороченное телосложение» (С. 13).

«Детям, так же, как и духам, приписываются пропорции *панча-тала*. Детскость, несомненно, присуща образам этих маленьких существ... Одна из легенд, зафиксированная в третьей книге *Махабхараты*, описывает их как многочисленных детей Шивы» (С. 18).

отодвигающий вопрос об их художественной ценности на задний план. Подобное впечатление поддерживается и тем, что технология чеканки позволяла многократно воспроизводить первичную матрицу и создавать вторичные. Небольшие фигурки из бронзы, доступные, многочисленные, транспортабельные, тоже служили удобными объектами подражания и воспроизведения, но не утрачивали при этом своих эстетических достоинств. Своеобразие их трактовки в Японии в VI – первой половине VII века заключается главным образом в тематическом выборе. Наиболее распространенные в асукской скульптуре персонажи – будды Амида, Мироку и Сяка, а среди бодхисатв – опять же Мироку, Канон и Сэйси. Этот набор персонажей характерен и для континентального буддизма, однако для Японии можно выделить характерные предпочтения. Заметно чаще, чем в Китае, но столь же часто, как и в Корее, в скульптуре встречается Мироку (Майтрейи, будды и бодхисатвы будущей кальпы). Это объясняется особой актуальностью его образа в государстве Пякчэ, где он считался покровителем гвардейского отряда молодых аристократов «хваранг». Обилие статуй Мироку в Японии объяснимо корейским влиянием; кроме того, образ Мироку как символ новой, грядущей эпохи, видимо, подходил ко времени распространения новой веры – буддизма. Еще одна неожиданность – популярность образов, связанных с целительством. В Корее, Китае, государствах Центральной Азии (и тем более в Индии) они занимают глубоко периферийное место в буддийском пантеоне и практически не отображаются в искусстве. В Японии же в главном зале главного столичного храма Хорюдзи их сразу трое: Якуси-нёрай (санскр. Бхайшаджьягуру, второстепенная ипостась Шакья-муни) и предстоящие алтарной триады – бодхисатвы Якуо и Якудзё, вообще не обнаруженные нами в буддийском искусстве где-либо помимо Японии¹. В то же время среди персонажей мелкой бронзовой пластики их нет. Вероятно, их триумфальное явление японским приверженцам буддизма обусловлено тем, что при дворце Икаруга и храме Вакакуса-дэра, рядом с которыми был позже построен и сам монастырь Хорюдзи, практиковали и жили многочисленные целители. Искусство врачевания в целом воспринималось как часть импортированной с континента буддийской культуры, но в его понимании сохранялись добуддийские магические представления.

О формах повтора образцов живописи говорить сложнее из-за утраты главного памятника – стенописей Хорюдзи, сохранившихся только в копиях XX века и фотографиях. Однако можно отметить забавный факт

¹ Традиция поклонения Якуси была потом поддержана в храмах Якусидзи и Синъякусидзи.

повтора сюжета с ошибкой в лаковых росписях панелей так называемого алтаря Тамамуси. Сюжет Вьягхра-джатаки («Джатаки о тигрице»), видимо, избран мастером (или заказчиком) по причине его распространенности в росписях раннего буддизма на территории Центральной Азии и Дальнего Востока (в изобразительном искусстве Индии, где был создан текст джатаки, она практически не встречается). В монастырских стенописях Дуньхуана, Кизила, Куча и других этот сюжет появляется непременно, так же, как и другая зооморфная джатака – о золотом олене. Видимо, выраженная в них идея самопожертвования привлекала новообращенных буддистов своим драматизмом и новизной. «Джатака о тигрице» за время своего путешествия по просторам Азии приобрела особую иконографию, в которой закрепилась ошибка переводчика. В тексте джатаки речь идет о пяти тигрятах, которые семь дней провели на дне ущелья, а в изображениях, включая алтарь Тамамуси, мы всюду находим семерых тигрят. При подобной «традиционности» иконографии эмоциональное прочтение сюжета в нем удивляет полной безмятежностью, поразившей еще Уэхара Кадзу и побудившей его к углубленному изучению этого памятника.

Таким образом, для японского искусства VI–VII веков различные разновидности повторов первоначально важны, являясь в период распространения новой художественной системы буддизма эффективным способом ее усвоения и адаптации. В дальнейшем они приобретают другие формы, изменяется и масштаб их применения. Прежние приемы повторения становятся анахронизмами.

Продолжившаяся и в нарское время (645–794) практика воспроизведения асукских образцов породила множество эпигонских, старомодных произведений, не отвечавших задачам новой эпохи. На этом этапе осуществился переход от импорта образцов к импорту интернационального танского стиля, породившего в Японии и новые предпочтения.

А.С. Ризаева
АРАБСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ В ЭМИГРАЦИИ:
КУЛЬТУРНАЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ

Даже самый общий обзор продукции арабских кинематографистов-эмигрантов порождает множество вопросов: относится ли творчество этнических арабов, работающих в кинопроизводстве западных стран, к национальной арабской кинематографии и каковы ее критерии? Каково отношение западной киноиндустрии и кинокритики к арабскому этническому меньшинству в кинопроизводстве? Если считать истинной национальную арабскую кинематографию¹, то является ли кинопроизводство арабских режиссеров на Западе мнимым арабским кино или это какое-то особенное явление?

Анализ таких фильмов прежде всего показывает, что, как правило, в них поднимаются вопросы и проблемы, возникающие у арабов при интеграции в западную культуру.

До конца 1990-х годов арабское кино в Европе можно было увидеть только на кинофестивалях, эти фильмы практически нигде больше не показывались. И только во Франции, бывшей колониальной державе с большим процентом проживающих там этнических арабов, появился совершенно специфический жанр – так называемое «Cinema Beur»².

В основном, эти фильмы имеют характерные признаки, присущие арабскому кинематографу, и обладают стойкими качествами, определяющими

¹ История зарождения и развития арабской кинематографии в начальный период изучалась без дифференциации по странам – это произошло позже. Сегодня исследуется отдельно киноискусство каждой из стран – Египта, Ливана, Алжира, Марокко, Туниса, Ирака и др. Но изначально кино Египта считалось ведущим, «направляющим» во всей арабской кинематографии.

² «Beur» – молодой житель Франции магрибинского происхождения.

образную систему арабского киноискусства в целом. Для западного зрителя они остаются малопривлекательными, так как строятся на иных эстетических принципах. В тоже время это продукт киноиндустрии – он произведен в определенной стране и не может не нести на себе влияния этой культуры. Фильмы этих режиссеров одновременно не вполне понятны в арабских странах и не «свои» в стране, в которой поставлены. Фактически, их основная направленность определяется интересами диаспоры с ее вопросами и проблемами. Французская кинокритика, в частности, отмечает, что во Франци появилось новое течение – кино эмигрантов для самих же эмигрантов.

Для того чтобы было понятно, чем характерно «национальное арабское кино» и каковы его основные характеристики, совершим небольшой экскурс в историю.

Арабский кинематограф обладает постоянно действующим и удивительно стойким качеством, определяющим образную систему арабского киноискусства в целом. Чтобы разобраться в нем, следует учитывать истоки разнообразных зрелищных форм народов Арабского Востока, так как кино любой нации в своем становлении и развитии опирается на традиции уже существующих форм художественного творчества, в первую очередь зрелищных. Арабское кино в этом смысле не составляет исключения.

Отметим, что исламские традиции, регламентирующие фактически всю жизнь любого мусульманского общества, оказали основополагающее влияние на развитие всех видов искусства, в том числе театра и кино. Современные театр и кино на Арабском Востоке в своем становлении и развитии опирались на высоко развитую систему зрелищных форм, подготовивших их появление, а она, в свою очередь, была связана с ритуальными и культовыми действиями. По причине особенно строгого соблюдения традиций на мусульманском Востоке окончательно они никогда не прерывались.

Зрелищные и драматические формы существовали здесь издавна и прошли самостоятельный, не схожий с Европой путь. Зрелищные виды искусства развивались не в собственно драме, и не в театре как таковом, а существовали во всех формах традиционного искусства – в поэтических, игровых и песенно-танцевальных. До возникновения на Арабском Востоке театра европейского типа драматический элемент явственно проявился в мистериях. «Та'зие» – оригинальное культовое представление шиитов – разыгрывалось на Ближнем Востоке специальными людьми, которых можно назвать актерами по призванию. Нередко драматический накал достигал такого напряжения, что в финале бывали случаи самоубийства исполнителей. Это представление религиозного характера является одновременно носителем элементов драматического

начала: среди средств его художественной выразительности прежде всего выделяется подчеркнутая гиперболизация чувств, высокая степень эмоциональности, которая, трансформируясь впоследствии в других областях зрелищного искусства, привела к мелодраме. Вопрос этот очень сложный и требует специального исследования, но кажется, что устойчивость мелодраматизма в восточном театре, а позже киноискусстве, бесспорно, во многом восходит к традициям мистериального театра.

Театр теней, высокое развитие которого часто объясняется влиянием ислама, подготовил художественную почву для появления и принятия европеизированных развлечений – театра и кино. Уже в театре теней песня и танец неизменно сопровождали драматургический текст, что сохранилось на всем протяжении его развития и стало в дальнейшем нормой для театра, а затем и кино.

Явным влиянием ислама можно считать и то, что мусульманская культура была на протяжении тысячелетий «слуховой культурой». Блестящее искусство рассказчиков, издавна распространенное у арабов, явилось одним из главных истоков большинства игровых и зрелищных форм. В их искусстве слово, танец, пантомима и пение получили виртуозную разработку. Музыка в системе культурного наследия Арабского Востока занимает одно из ведущих мест. И «слуховая культура» цепко сохраняет свои основные элементы – инструментальную музыку и песню.

Восточный, и не только арабский, кинематограф, в отличие от европейского, превратил вокальный и танцевальный фильм в целое направление, определившее во многом стилистические особенности этой кинематографии: в фильмах незыблемо господствуют приемы музыкального театра. И если европейский кинематограф развивался по пути преодоления зависимости кино от театра, то кино всего восточного мира стремилось к сохранению традиций национальной театральной культуры. В кинематографе восточных стран совершенно явно отдается предпочтение морально-этическому, а не социальному решению конфликтов. Понятие добра и зла трактуется в религиозно-нравственном, философском, но не социальном аспекте. Протест, если он происходит, возникает на почве нравственно-религиозной, а не классовой. К решению социальных противоречий художники подходят через утверждение этических норм. Неизбежный «happy end», приписываемый, как правило, влиянию Голливуда, в действительности уходит корнями в Ислам, совокупность коранических понятий добра и зла, справедливости и насилия, правды и лжи.

Религиозные исламские понятия этих категорий по своей значимости и воздействию на мусульман превосходят все концепции, которые называет Голливуд. Наличие различных форм «самоцензуры», связанных

с религиозными ограничениями и предписаниями шариата, также являются определенным влиянием исламских традиций на искусство театра и кино Арабского Востока. Театр европейского типа на Арабском Востоке, а позже киноискусства проявили поразительную тематическую и эстетическую «привязанность» к своим предшественникам – традиционным зрелищным формам, – чем и вызывали множество нареканий со стороны критики, усмотревшей в этом феномене признаки примитивизма и отсталости.

Таким образом, если считать данные выше характеристики критериями истинности арабского национального киноискусства, постараемся определить, возможно ли с этими критериями подходить к фильмам, поставленным кинорежиссерами за рубежом. Прежде всего отметим, что киноискусство эмигрантов, как правило, выпадает из поля зрения кинокритики. Характер их творчества противоречив: с одной стороны, они противопоставлены обществу, в котором существуют, с другой стороны, их задача – способствовать органичному слиянию диаспоры с окружающим их миром. Это кино часто несогласно с политикой, политиками, идеологией и традициями своего общества, а иногда и того общества, в которое оно интегрировало. И хотя эти фильмы существуют в качестве небольшого островка в общем потоке киноиндустрии, давшей им приют, они выпадают из общей массы кинопродукции.

В течение многих лет западноевропейской наукой подвергается критике эстетика традиционного арабского фильма, в котором якобы проявилось лишь торжество мелодраматизма, прямолинейного морализаторского начала. Стали даже популярными выражения «инфекция мелодрамы» и «египетская зараза». Очевидно, что речь должна идти не о какой-то «инфекции», а о постоянно действующем и удивительно стойком качестве, определяющем образную систему арабского киноискусства в целом. Эта позиция европейской критики напрямую влияет на отношение к арабским кинорежиссерам, работающим на Западе.

Особо следует отметить так называемое «женское кино». Последнее время автором рассмотрен обширный материал по этому вопросу. «Женское кино» – это кино, сделанное женщинами-режиссерами, нарушившими многие запреты. К нашей теме это имеет непосредственное отношение, так как большинство этих женщин работали и работают за рубежом.

С самого начала становления кино на Арабском Востоке активнейшее участие в его формировании принимали женщины. Сегодня женщины-режиссеры если не вытесняют мужчин, то, безусловно, не уступают им. При этом надо учитывать негласные моральные запреты: кино, шоу-бизнес, актерская профессия до сих пор ассоциируются с моральной распущенностью. Практически во всех арабских странах, независимо от их

политической ориентации, свобода выражения в кино всегда была жестко ограничена как светской, так и религиозной цензурой. До того как предстать перед специальным комитетом, занимающимся вопросами цензуры, в большинстве арабских стран проект фильма, как правило, должен пройти государственную комиссию, которая решает, возможна ли в принципе постановка подобного фильма. Строжайшее табу наложено на многие аспекты религии и политики, под контролем находится все, что касается секса. Вот лишь некоторые ограничения и запреты, установленные на заре создания кинопромышленности в Египте: представлять религию неуважительным образом; использовать стихи из Библии или Корана в комическом плане; представлять сюжеты или сцены, могущие вызвать социальные беспорядки; показывать грязные улицы, где живут бедные люди; дома крестьян и их обстановку; митинги, манифестации, забастовки и т.д. В 1980-х годах появились новые цензурные запреты: следующие религии – ислам, иудаизм и христианство – не должны подвергаться критике. Нельзя показывать ересь и колдовство без осуждения. Аморальные поступки и греховные деяния не могут быть оправданы и должны быть наказаны. Нельзя показывать сексуальные сцены, а также обнаженное человеческое тело; нельзя показывать крупным планом те части человеческого тела, которые могут вызывать эротические чувства. На экране не может быть сцен, где употребляются алкогольные напитки и наркотики; запрещены ругательства и неприличные выражения. Семья, брачные отношения и уважение к родителям неприкосновенны. Нельзя излишне перегружать фильм ужасами и агрессией; не могут быть подняты вопросы, способствующие разделению религий, классов или национального единства. Социальные проблемы не могут выглядеть безнадежными и нерешенными. Поскольку ислам – официальная государственная религия в арабских странах, то какое-либо непочтение к его догматам недопустимо. Национальное единство арабских стран должно поддерживаться исключительно посредством показа мусульманского образа жизни и соблюдения исламских традиций; нельзя особо фиксировать внимание на том толке ислама, который господствует в стране-производителе фильма. Нежелательна также пропаганда атеизма.

Разумеется, в каждой стране существуют какие-то нюансы, но общие постулаты неизменны. Кроме того, надо учитывать, что Египет является постоянным поставщиком кинопродукции во все страны арабского мира, и, соответственно, в какой-то мере диктует принятые ограничения.

В контролируемом властями (имеется в виду многосложная система цензурной фильтрации) арабском кинематографе переосмысления взаимоотношений арабов и Запада пока не наблюдаются. Реальные попытки

осмыслить эти взаимоотношения можно видеть только в кинопродукции этнических арабов на Западе. Упорные предрассудки и клише присущи как зрительской аудитории, так и продюсерам и средствам массовой информации. Один лишь пример – режиссер Норма Маркос из Палестины получила высшую награду во Франции за сценарий своего фильма «Ножа» (Nozha)¹, однако фильм долгое время никто не хотел спонсировать: «Нам, режиссерам-выходцам из арабского мира, приходится бесконечно показывать теневые стороны нашего существования – нищету, несправедливость, угнетение женщин – чтобы вызвать жалость западного зрителя. Если я показываю красивых и амбициозных людей, представляющих другую сторону арабского мира, все мои проекты отклоняются»².

«Надежда под паранджой» – фильм режиссера, снятый на основе историй пяти образованных, работающих женщин из Палестины. При показе фильма в Газе зрительский зал взрывался аплодисментами, во Франции же реакцией на фильм было удивление и недоумение. Даже газета «Le Monde» задала режиссеру вопрос – почему она не брала интервью у бедных женщин? «Как будто палестинки не могут быть просто образованны и хорошо одеты»³.

Наибольшая опасность – попасть под определенное клише, стереотип. Режиссеры-арабы, снимающие на Западе, часто дезориентированы. «Аудитория часто относит мои фильмы к “арабским” и “мусульманским”, а меня к “арабским” и “мусульманским” режиссерам, однако я сама так не считаю. Я не представляю арабское общество, как и оно не представляет меня», – заявляет Раджа Амари⁴. В одном из своих фильмов, «Следы забытых» (Traces of the forgotten), она показывает реальную историю Изабель Эберхард, женщины, оригинальной во всех отношениях: русская по происхождению уроженка Швейцарии, она в прошлом веке

¹ Норма Маркос – режиссер, кинокритик, родилась в 1951 году в Бетлехеме (Палестина). С 1977 года живет в Париже, училась в Стенфорде (1987–1988). Гран-при за сценарий фильма «Nozha» (2004). Фильмы «Надежда под паранджой» (1994), «В ожидании Бен Гуриона» (2006) и др.

² Khateb L. *Filming the Modern Middle East*. London; New York: I.B. Tauris, 2006. P. 80.

³ Ibid.

⁴ Раджа Амари – родилась в Тунисе в 1971 году. С середины 1990-х годов живет в Париже. Фильмы «Букет» (1995), «Апрель» (1998; приз CNC и особая награда жюри на фестивале в Милане), «Красный атлас» (2002; гран-при на фестивале в Турине; специальная премия зрителей и приз «За лучшую режиссуру» на Международном фестивале в Сиэтле в 2004 году), «Следы забытых» (2004) и др.

совершила опасное и увлекательное путешествие по Сахаре, переодетая в мужскую одежду.

Вот только немногие из огромного количества женщин-состоявшихся режиссеров арабского происхождения, работающих на Западе:

Эль-Бакри Асма родилась в 1947 году в Каире; была ассистентом у классика египетской режиссуры Юсефа Шахина более чем в 30-и фильмах. Занималась кинокритикой, поставила несколько короткометражных и документальных фильмов, в 1991 году – художественный фильм «Нищие и благородные» («Beggars and Nobles», совместное производство Египет–Франция). Она основала в Париже собственную киностудию «Пальмир Продакшн» («Palmyre Production»).

Сюжет фильма «Нищие и благородные» основан на событиях последних дней Второй мировой войны в Каире. Гоар, профессор, осознает, что все, чему он учил студентов, ложь. Он бросает университет, погружается в философские рассуждения и курит гашиш. Его кредо: «Я не имею ничего, мне ничего не надо, и я свободен». Но... на гашиш нужны деньги. Он пробирается в бордель (эти сцены сопровождаются песнями и танцами) и пытается задушить проститутку, чтобы завладеть ее нехитрыми драгоценностями. Полицейский, которому поручено расследовать это дело, попадает под обаяние Гоар и проникается его философией. Таким образом, картина, поставленная египетским режиссером на своей студии в Париже, укладывается в клише классического арабского фильма: мелодрама с обязательными песенно-танцевальными вставками, актерское исполнение граничит с эмоциональным надрывом, морально-этическое, но не социальное решение проблем.

Режиссер в одном из интервью признавала определенное влияние суфизма на психологию главного героя. В последнем кадре он декламирует поэму сирийского суфия, написанную после опустошительного набега Тамерлана. Попытка философских обобщений размывает цельность картины и вводит не совсем к месту элементы притчи о бренности бытия. Фильм был очень прохладно принят в Египте и совершенно не замечен во Франции.

Ямина Бенгиги родилась в 1958 году во Франции. Ее семья эмигрировала из Алжира. Автор нескольких документальных фильмов, работала на телевидении, несколько киноработ посвящены музыкантам¹. На основе

¹ Выборочная фильмография: «Женщины ислама» (часть 1: «Паранджа и республика»; призы на Международном фестивале аудиовизуальных программ и Международном кинофестивале по наблюдению за соблюдением человеческих прав, Нью-Йорк, 1995; часть 2: «Паранджа и страх»; приз за лучший телевизионный фильм на Международном фестивале исторических фильмов,

своих серийных выпусков картин «Женщины ислама» («Femme d'islam») и «Воспоминания эмигранта» («Memoires d'immigres») опубликовала две книги под теми же названиями¹. Фильм «Да здравствует воскресенье» был поставлен по воспоминаниям матери режиссера и свидетельств знакомых ей арабских женщин в эмиграции. Они были вынуждены отправиться в изгнание – и это, как правило, не было их выбором. По экономическим причинам они очутились в этом странном мире, которому не было до них никакого дела, окруженные абсолютным равнодушием. Кто их помнит? Как они выглядели? Совсем молодые, от 20 до 30 лет – их жизнь только начиналась, но они не были нужны никому. Толчком к созданию фильма послужила история, рассказанная одной из этих женщин. Она поведала Ямине Бенгиги, что когда покидала Алжир, ее мать дала ей конверт с надписанным адресом, а в нем – свою фотографию. «Если тебе там будет плохо – отправь письмо, и сколько бы мне ни понадобилось времени, я приеду и заберу тебя». Дочь продержалась 6 месяцев, после чего отправила письмо и принялась ждать. Ответа не было, у нее началась депрессия.

Через два года она уже имела двоих детей и находилась в очень тяжелом положении; к ней направили социальную работницу. Женщина рассказала ей свою историю и даже показала, куда она опустила письмо. Это был ящик для мусора²...

Берлин, 1995; часть 3: «Паранджа и молчание»; Золотой приз на кинофестивале в Сан-Франциско, 1995; специальный приз жюри на Panaфриканском кинофестивале, 1995), «Дом Кейт, место надежды» (1995), «День Алжира» (1997), «Воспоминания эмигранта» (1997), «Да здравствует воскресенье» (Международный приз кинокритиков на Международном кинофестивале в Торонто, 1997), сериал «Айша»(2008), «Рай» (2011; фильм об отсутствии мусульманских кладбищ во Франции, в главной роли Изабель Аджани).

¹ *Benguigui Y. Femmes d'Islam. Paris: Albin Michel, 1996; Idem. Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin. Paris: Canal+ ; Albin Michel, 1997.*

² Здесь названы только некоторые женщины-кинорежиссеры арабского происхождения. На самом деле список их огромен, и здесь назовем дополнительно лишь несколько имен: Надия Фарес – дочь египтянина и шведки, родилась в 1962 году в Швейцарии. Училась в Нью-Йорке (1987–1995); живет в Париже, работает на телевидении. Автор многих документальных и двух художественных фильмов. Тахани Рашид – родилась в 1947 году в Каире; отец – египтянин, мать – француженка, детство провела в Ливане, живет в Канаде. Более 20 документальных фильмов, 10 художественных, несколько международных наград. Мейхун Пачачи – родилась в 1947 году в Вашингтоне. Училась в Ираке, США и Великобритании. Автор нескольких

Одна из актуальных тем сегодня – попытка сформировать образ «нового, современного мусульманина», не только открытого для диалога, но и способного сосуществовать с европейцами, американцами, канадцами и т.д. В наиболее смелых лентах просматривается даже протест против диктата фундаменталистов. Например, лента канадского режиссера Рубы Надды¹ «Сабах», которая рассказывает о жизни в Канаде мусульманской семьи, придерживающейся строгих исламских норм. Сабах – миловидная восточная девушка, решившаяся не только полюбить не-мусульманина и связать с ним жизнь, но и убедить семью, что настало время «снять хиджаб» и принять «неверного» в свою семью. Арабские режиссеры, призывающие к реформам в своих диаспорах, приходят к следующим выводам: арабы на Западе не должны ассимилироваться полностью, но они могут и должны воспринимать лучшее в культурном, технологическом плане и своим примером способствовать постепенной модернизации «стран своих предков». Появилась и совершенно новая тенденция – производство в арабских странах фильмов, не предназначенных для проката на родине, а именно ориентированных на демонстрацию за пределами арабских стран, то есть для иностранного зрителя. Как правило, это личные, интимные истории, зарисовки частной жизни. Такова, например, алжирская лента «Да здравствует Алжир» режиссера Надира Мокнеша², демонстрирующая контрасты столицы: то это тихое кафе, где неспешно проводят время мужчины, то бурлящая клоака городского центра; то женщины на улицах, закрытые до глаз, то женщины, оголенные в ночном заведении. Героиня ливанского фильма «Terra Incognita» режиссера Гасана Салхаба³,

документальных и пяти художественных фильмов, имеет международные награды. Даниэль Арбид – родилась в 1970 году в Бейруте, эмигрировала в Париж. Автор трех документальных и трех художественных фильмов. Карин Албу – родилась в 1968 году в Париже, мать – француженка, отец – алжирец. Несколько документальных, три художественных фильма. Несколько международных наград.

¹ Руба Надда – кинорежиссер сирийского происхождения, живет в Канаде. Одиннадцать короткометражных фильмов, два художественных.

² Режиссер НаDIR Мокнеш, алжирского происхождения, живет в Париже.

³ Гасан Салхаб – кинорежиссер ливанского происхождения, родился в 1958 году. Живет и работает в Бейруте и в Париже, кинокритик, автор многих короткометражных фильмов: «Ключ» (1986), «Другие» (1989), «После смерти» (1991), «Мое мертвое тело, мое живое тело» (2000) и др. Художественные фильмы «Фантом Бейрута» (2000), «Terra inkognita» (2002), «Последний человек» (2006).

Сорайя, предстает перед зрителями совершенно эмансипированной женщиной – и курящей, и пьющей, и демонстрирующей красоту своего тела, и занимающейся любовью. Сорайя показывает иностранцам город и все время, как и многие из ее друзей, размышляет, уехать ли ей на Запад или остаться в неблагополучном Бейруте.

Подобных фильмов произведено немало, а поскольку запрет на критику властей, а также демонстрацию «интимных сцен» и множество других цензурных ограничений в арабских странах никто не отменял, то эти фильмы определенно рассчитаны на прокат вне стран производства. Еще одна существующая тенденция – совместное производство арабских и европейских стран. Часто это разовые проекты, под которые арабским продюсерам удается получить гранты из европейских центров. Обычно эти фильмы сильно политизированы.

Особой проблемой является сужение пространства для арабской кинорежиссуры во Франции, в частности на телевидении. Более того, политика последних лет во Франции поддерживает кино исключительно на французском языке: зачастую не дают даже титры на арабском языке, как это практиковалось раньше.

Несколько иные проблемы возникают у этнических арабов в кинопроизводстве США. Голливуд обладает мощной властью, формирующей мнения, чувства и даже, можно сказать, жизненный опыт каждого американца. Одновременно он имеет возможность изображать «других» людей как существ по природе своей странных, опасных, не похожих на себя. Эта власть обладает не менее разрушительной силой, чем сила оружия. Клеветнические образы изолируют «других» американцев от всего остального общества, лишают их возможности открыто выразить свое мнение; более того – они способны запугать любого общественного деятеля, который отважился бы выступить в их защиту. В каждой стране существуют предрассудки, и вряд ли они когда-либо полностью исчезнут. Но системная клевета Голливуда на арабов, которая в течение длительного времени проникала на экран, вызвала у американцев что-то вроде затмения.

После того как холодная война закончилась, а легко узнаваемый злодей, советский коммунист, ушел в небытие, изоляция арабов, вызванная их зловеще-стереотипным изображением в кино, только усугубилась. В одном из номеров журнала «Cinécism» редактор Макс Альварес заявил, что именно к арабской культуре Голливуд выказал величайшее неуважение¹. «Повторением можно и осла выучить» – гласит арабская пословица.

¹ См.: *Shaheen J.G.* Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people. New York: Olive Branch Press, 2001. P. 7.

Карикатура на араба в американских СМИ обычно такова: одет в балахон, на голове тюрбан, опасен, злобен и занимается в основном угоном самолетов и организацией взрывов в общественных местах. Так и Голливуд многие годы упорно создает на экране образ коварного и агрессивного араба, представляя присущие этому народу характерные национальные черты в наихудшем свете. Клеветнический стереотип, созданный на основе расовых и религиозных предрассудков, изображает арабов устрашающим, выросшим на абсолютно враждебной культуре чуждым элементом. Это враждующий с американским обществом жестокий, бессердечный и нецивилизованный религиозный фанатик, жадный до денег, посвятивший себя устрашению цивилизованных людей Запада, особенно христиан и евреев. За многие годы эта голливудская карикатура на арабов не пертерпела особых изменений.

Создается впечатление, что человечество не способно провести различия между меньшинством тех людей, которые действительно достойны осуждения, и их этнической принадлежностью. У итальянцев есть мафия – значит надо подозревать всех итальянцев; среди евреев много финансистов – значит все евреи входят в тайную международную организацию; среди арабов есть фанатики – значит все арабы жестоки и явно или тайно поддерживают их. Сегодня мир более чем когда-либо нуждается в развенчании этих мифов. Все-таки все люди имеют намного больше общих черт, чем различий, и стойкий миф намного более опасный враг истины, чем откровенная ложь.

Проблемы этнических арабов разнятся по странам и континентам. В США после событий 11 сентября возникла двойственная ситуация: с одной стороны, возник болезненный интерес к режиссерам и актерам арабского происхождения, с другой стороны – их агрессивное неприятие.

Оздоровление внутриамериканских отношений и укрепление имиджа страны «равных в правах эмигрантов» стало одной из основных задач властей. Повышать терпимость сограждан и снижать проявление агрессии по отношению к арабам взялись проверенными методами – прямой пропагандой (к примеру, в виде телерекламы, демонстрирующей счастливое детство мусульманских учеников в американских школах) и различными PR акциями. Особая ставка была сделана на так называемое «важнейшее из искусств». Над Америкой буквально пронесется ураган фестивалей арабского кино: фестивали арабского и иранского кино в Сиэтле в 2004 году, на базе университета штата Айова в 2005 году; дни арабского кино в Линкольн-центре в Нью-Йорке (2004); в Вашингтоне (2005); ежегодный фестиваль арабского кино в Сан-Франциско и т.д.

Белый Дом постоянно проводил консультации с мастерами киноискусства по вопросу роли Голливуда в борьбе с терроризмом и в создании благоприятного имиджа Америки. Для этнических арабов настало довольно непростое время: обостренный интерес к восточным историям, ставший следствием событий 11 сентября, обеспечивал востребованность арабо-американских актеров и режиссеров. В то же время невидимый барьер из стереотипов и предвзятого мнения очерчивает определенный круг тем и предлагаемых им ролей. Это образ или профессионального исламского террориста, или фундаменталиста-фанатика. Подобный факт лег в основу короткометражного фильма «Т – значит террорист» (2003) египетского режиссера и писателя Хешама Хиссауи¹. Показана история актера, выходца с Ближнего Востока, которому в США надоело постоянно играть роль террориста. В итоге актер с пистолетом в руках берет в заложники всю съемочную группу. «Психологическое раскрытие образа совершенно не приветствуется, арабские актеры вынуждены играть одних террористов, и чем более жестоких, тем лучше», – говорит режиссер.

Чтобы не довольствоваться ролями террористов, типичными стали случаи сокрытия своего происхождения. По мнению режиссера ливанского происхождения Оскара Наима², «люди предвзято относятся к тому, кого зовут Мухаммед; я знаю двух великолепных арабо-американских актеров, которые не говорят по-арабски, но вынуждены играть такие роли и зачастую должны делать вид, что произносят диалог на арабском».

В таких условиях задачей кинематографистов арабских стран стало осмысление истоков радикализма в арабской и – шире – мусульманской среде, определении степени и возможностей ее «существования» с западной цивилизацией, предложении своих вариантов решения реальных мировоззренческих проблем.

Если «арабская улица» в основном ненавидит Америку, то «арабская элита» после 11 сентября сполна ощутила последствия стремительного падения репутации арабов на Западе. Доминирующей темой арабского кино становится тема «национальной идентификации». Во многих арабских фильмах делается попытка найти ответы на вопросы: составляют ли арабы сегодня замкнутую культурно-национальную и религиозную общность или они все-таки часть глобализирующегося культурно-национального пространства; является ли религия ислам их важнейшим

¹ Хешам Хиссауи – египетский режиссер и писатель, живущий в США.

² Оскар Наим – кинорежиссер ливанского происхождения, живущий в США.
Документальный фильм «Великий театр: история Бейрута» (2000).

объединяющим и идентифицирующим фактором; как долго арабское самосознание будет формировать фактор враждебности к Израилю?¹

Приведем такой пример: фильм египетского режиссера Мунира Ради «Список Хараре» был широко разрекламирован в арабской печати еще на стадии производства. В основу сценария легла книга сирийского министра обороны Мустафы Тласа². Это история о раввине, жившем в Дамаске в начале XX века. Он обучает окрестных детей музыке и другим искусствам независимо от их вероисповедания, но идиллия разрушается, как только из Палестины прибывает эмиссар, призывающий дамаскских евреев уезжать на землю обетованную. Фильм не вступает в противоречие ни с одной из традиционно принятых точек зрения на истоки палестино-израильского конфликта. К тому же появление арабского «Списка...» явилось неким ответом на американский «Список Шиндлера»³, по сей день запрещенный к демонстрации во многих арабских странах как «сионистская пропаганда». В арабских странах преобладают воззрения на терроризм как «естественный ответ» на политику Запада и Израиля.

Известен повышенный интерес Запада к исламу в связи с политическими процессами на Ближнем Востоке. Эти процессы не только повлияли на экономику и повседневную жизнь Запада, но и привели к беспрецедентному возврату религиозной мусульманской идеологии.

Естественно, это не могло не отразиться как на «истинном» арабском кинематографе, так и на «мнимом», произведенном в эмиграции. Краткий обзор доступного материала на данную тему позволяет сделать предварительные выводы: арабское кино в эмиграции – это несколько обособленное явление, имеющее, тем не менее, характерные для арабского киноискусства черты, но представляющее реальный интерес прежде всего для самих же эмигрантов. Оно часто поощряется премиями на кинофестивалях, но в силу локальности поставленных вопросов не представляет реального интереса ни на исторической, ни на вновь приобретенной родине.

¹ *Shaheen J.G.* Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people. P. 32.

² Сирийский политик, министр обороны с 1972 по 2004 год.

³ Режиссер Стивен Спилберг, 1993, 7 премий «Оскар».

Научное издание

ОРИГИНАЛ И ПОВТОРЕНИЕ

Подлинник, реплика,
имитация в искусстве
Востока

Редактор

Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 00.00.2014

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 14,5. Усл.-печ. л. 14,35

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5